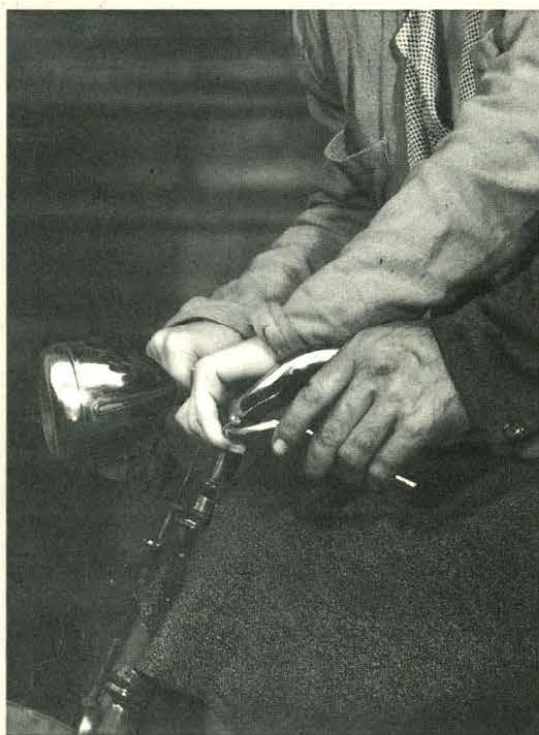


2

1998

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1998/2

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 10

1998

Číslo / No. 2 (30)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofrů

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

Petr Málek: Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona 5

Milan Doinel: Smysl smyslnosti 37

Vlastimil Zuska: Fil(m)osofická meditace o závratí z času.
Hitchcockovo Vertigo 57

Kristin Thompsonová: Realismus ve filmu: Zloději kol 69

Petr Mareš: Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru 87

Roman Jakobson: Mizející svět. Film umírajícího folkloru –
Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér 89

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů.
Část II – dvacátá léta 93

Ozvěny 54. kongresu FIAF

Ivan Klimeš: O FIAF a filmovém archivnictví.
Rozhovor s Vladimírem Opělou 137

Edice a materiály

Eva Strusková: Vladimír Šmejkal. Neznámý spolutvůrce české avantgardy 151

O Vláďovi Šmejkalovi. Vzpomínky Jana Nováka 165

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů 169

Literární obzor

Petr Mareš: Rakouské „texty o pohyblivém obrazu“ 191

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 197

Encyklopedické heslo

Pavel Zeman: Jindřich Brichta 203

CONTENTS

Articles

- Petr Málek:** The Diary of a Country Priest. Robert Bresson's Cinematograph 5
- Milan Doinel:** The Sense of Sensuality 37
- Vlastimil Zuska:** Phil(m)osophical Meditation About Time Dizziness.
Hitchcock's Vertigo 57
- Kristin Thompsonová:** Realism in the Cinema: Bicycle Thieves 69
- Petr Mareš:** Roman Jakobson and the Film About the Vanishing World of Folklore 87
- Roman Jakobson:** Vanishing World. A Film About Dying Folklore –
Prof. Úlehla as Film Director 89
- Jiří Hilmera:** The History of the Construction of Prague Movie Houses.
Part II – The Twenties 93

Echoes of 54. Congress FIAF

- Ivan Klimeš:** About FIAF and Film Archiving.
Interview with Vladimír Opěla 137

Documents

- Eva Strusková:** Vladimír Šmejkal. Unknown Artist of the Czech Avant-Garde 151
- About Vlád'a Šmejkal. Memories of Jan Novák 165
- Vladimír Šmejkal:** Five Screenplays 169

Reviews

- Petr Mareš:** Austrian „Texts About Moving Image“ 191

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 197

Lexicon

- Pavel Zeman:** Jindřich Brichta 203

90804

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10090804 *Národní filmový archiv*

Články

DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE

Kinematograf Roberta Bressona

Petr Málek

*Už častěji jsem četl, že brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoli otevřena...
Ptal jste se, odkud a kam jdu. Máme stejnou cestu: belhám se branou věčnosti.*

Josef Čapek, Kulhavý poutník

Román-intimní deník

„Až budu zítra po sobě číst tyto řádky, zítra, za šest neděl nebo snad za šest měsíců, kdo ví? – vím, že si v nich budu přát najít... Bože můj, co?... Zkrátka jenom důkaz, že jsem dnes chodil sem tam jako obvykle, jaké dětinství!“

Ambricourtský farář, hlavní protagonista románu Georgese Bernanose *Deník venkovského faráře* (1936), si tato slova poznamenává do svého deníku v situaci, kdy je vystaven zkoušce z nejtěžších: diagnóza jeho nemoci mu nedává již žádnou naději... Je příznačné, že právě v takové chvíli, kdy marně hledá útěchu v modlitbě („Nikdy jsem ještě nepocítil s takovou prudkostí tělesnou vzpouru proti modlitbě.“), obrací se ke svému deníku a rozjímá nad rodícím se rukopisem, ptá se po smyslu svého psaní. Ambricourtský farář je typický Bernanosův osamocený a izolovaný „hrdina“, náležející k té početné řadě Bernanosových drobných venkovských kněží, kteří přes svou fyzickou slabost či nemoc podstupují každodenní vysilující (a mnohdy marný) zápas o spásu duší svých bližních. „Pohled tohoto kněze,“ řečeno slovy recenzenta pohotového českého překladu (1937), „nutí, aby srdce vydala svá tajemství, i když se přitom svíjejí; stopuje dílo satanovo až ke dnu, kde věci stojí proti sobě tak strašlivě prostě a bez příkras. [...] Ale všechna střetnutí s vnějškem, jakkoliv dramatická, nejsou tím nejhlavnějším; jsou dobojována teprve na poli vlastní duše.“¹⁾ Na poli vlastní duše a na stránkách deníku, který si ambricourtský farář vede, bojují se ony zápasy, v nichž každý záblesk naděje je tak často vzápětí střídán odvržením do naprosté tmy, do nejzazšího osamocení.

Přirozenou součástí těchto zápasů, v deníku zvnitřněných a spiritualizovaných, je i tematizace a reflexe psaní, provázená často skepsí a úzkostí, již pisatel zakouší – opakovaně – ve chvíli, kdy usedá ke stolu a skláněje se nad bílým listem papíru, je vydán na pospas

1) O. D., *Georges Bernanos. Deník venkovského faráře*. „Akord“ 11, 1938, s. 61.

slovu: „Jest to jedna z nejméně pochopitelných běd člověka, že musí svěřovat to, co má nejdrahocennějšího, něčemu tak nestálému a tvárnému, jako je bohužel slovo. Bylo by třeba veliké odvahy, kdyby se měl pokaždé ověřovat nástroj...“ I ambricourtský farář, stejně jako mnozí další protagonisté moderní literatury, je nad rozepsaným rukopisem vystaven stavům nejistoty a vratkosti vůči slovům, vůči svému psaní, i on reflektuje hranice jazyka, jeho (ne)schopnost postihnout individuální lidskou zkušenost v celé její spletnosti a zprostředkovat osobní, jedinečný prožitek světa jiným osobám; od jazyka se však přesto neodvrací. Deník je mu jakýmsi prodloužením (nebo náhradou) modlitby i pokusem navázat rozhovor s „mlčícím“ Bohem a především pak prostorem sebepoznání a útěchou v osamění: „Zatímco čmárám pod lampou tyto stránky, které nebude nikdo nikdy číst, mám pocit neviditelné přítomnosti, která jistě není přítomností boží – spíše přítomností přítele stvořeného k mému obrazu, ačkoli ode mne rozdílnoho, žijícího z jiné podstaty...“

Bernanosův Deník venkovského faráře není ovšem autentický intimní deník, ale román psaný deníkovou formou, v němž vlastní psaní rukopisu deníku je součástí románové fikce: příběh ambricourtského faráře postupuje od chvíle, kdy začal psát své deníkové zápisky, které zaznamenávají jednak ony „ubohé“ a nepatrné všední starosti (opakovaná setkání a rozhovory s farníky, zdravotní potíže, konflikty s představenými), zároveň však přerůstají v rozsáhlé úvahy o náboženských i sociálních otázkách (o milosti, chudobě, modlitbě), otevírají se meditaci osamělého člověka... Přestože je tedy deníkový záznam, z něhož vyrůstá Bernanosův román, fiktivní a psaný výrazně stylizovaným jazykem, podržuje si některé tvárné rysy vlastních deníků nefiktivních: jeho „dramatičnost“ nespočívá v přísné dramatické stavbě bohatě fabulovaného příběhu (dějovost je naopak spíše zastřená: specifická „příběhovost“ deníkových záznamů nenutí k doslovnosti, zůstává fragmentární), ale je nesena každodenním zápasem, zmáháním onoho „banálního“, všedního života na straně jedné a nepolevujícím zápasem o každé slovo modlitby na straně druhé.

Deníková situace má snad dvě základní varianty, které se nejen nevylučují, ale často se, jak to ostatně ukazuje i Bernanosův román, vzájemně podmiňují nebo umocňují:²⁾ deníkové já je konfrontováno s vnější nejistotou, chaosem, ohrožením a deník se stává především výrazem konfliktu, nesouladu s vnějším světem,³⁾ nebo deníkové já stojí vůči své vnitřní nezralosti a nejistotě, a pak klade otázku sebepoznání, sebeuvědomění, hledání vnitřního řádu; deník se stává prostorem zápasu o sebe sama. Centrální pozice, jíž deníkového já v textu zaujímá, je dána nejen jeho vztahováním se ke světu nebo k sobě samému (k deníku patří autoreflexivnost, introspekce, pochyby, privátní záležitosti, sebepoznávací i terapeutická funkce), ale také, jak jsme již ukázali, vztahováním se ke svému psaní, tematizací, obnažeností **zapisujícího** já.

2) Srov. Józef Zarek, *K současné deníkové literatuře*. In: *Světová literárněvědná bohemistika. Úvahy a studie o české literatuře*. Praha 1996, s. 707.

3) Podle S. Richterové je deník především prostorem, „jehož zmnoženým sice, zpochybňovaným, o to ale silnějším středem je obvykle básníkové já, viděné v protikladu k druhým a ke světu, nikoli v jednotě s nimi“ (podtrhl P. M.). Sylvie Richterová, *Etika a estetika literárního deníku*. „Kritický sborník“ 12, 1992, č. 2, s. 16.

Deník a psaná narace ve filmu

Již úvodní obraz Bressonova filmového přepisu *Deníku venkovského faráře* ustavuje, zakládá fiktivní svět filmu jako prostor psaní: v dlouhém záběru je naše pozornost soustředěna na svrchní desky farářova deníku s ručně nadepsaným nápisem JOURNAL (velkým hůlkovým písmem), umístěným nad tištěným nápisem CAHIER. Čísí levá ruka otevírá deník, a když pravá ruka držící pero odstraní vložený papír silně zamazaný inkoustem, odkryje se před námi první stránka, popsaná úvodním deníkovým záznamem. Nájezd kamery na již **napsaný** text je doprovázen hlasem mimo obraz: „Nedělám jistě nic zlého, když zapisuji upřímně den po dni prostá, nevýznamná tajemství jinak nezáhadného života.“ Jemnou ironii a plný smysl tohoto úvodního zápisu, tematizujícího psaní a reflektujícího pozici zapisujícího já, si uvědomujeme postupně: prosté a nevýznamné se ukáže být podstatným a závažným, nezáhadný život obdrží auru nejvyššího Tajemství.

Způsob, jakým je představen a tematizován farářův deník, upomíná na postup, jímž se poměrně často uvádějí filmové adaptace známých literárních předloh: vizuální ztvárnění knihy jako zdroje filmového vyprávění, od nástupu zvuku doprovázené hlasem mimo obraz, vytváří požadovaný efekt – „stránky hovoří“, „knihy ožívají“ a nabyly podoby tohoto filmu. Vyprávěcí situace Bressonova *Deníku venkovského faráře* je ale přes svou vnější podobnost zásadně odlišná: vizualizací svrchní desky deníku se jako zdroj filmového vyprávění manifestuje nikoli Bernanosův román, ale deník, který si vede fiktivní postava Bernanosova románu (a také Bressonova filmu) – ambricourtský farář. Vše, co vidíme, se rodí z farářova deníku, povstává z psaného textu, má svůj zdroj v psané naráci (a psaný epilog znamená pouze posun od jednoho pisatele ke druhému, ale způsob reprezentace tohoto nového zdroje je analogický: viditelný text a hlas mimo obraz, který jej přednáší).

Pokud mluvíme o psané naráci, máme na mysli takovou vyprávěcí situaci ve filmu, v níž se postava-vyprávěč neobrací přímo k divákům, ani nemluví k jiné postavě, ale píše. V závislosti na tom, co píše, můžeme pak rozeznávat také základní podoby této vyprávěcí situace:⁴⁾ naráci deníkovou, dopisovou (srov. např. *Dopis od neznámé* Maxe Ophülsa) a memoárovou, (auto)biografickou (srov. např. *Kind Hearts and Coronets* Roberta Hamera). S psanou narácí se setkáváme, i když zatím jen výjimečně, již v němém filmu (např. v *Kabinetu voskových figur* Paula Leniho nebo v *Nejlepším filmu* Tomáše Graala Mauritze Stillera), ale ke skutečnému rozkvětu tohoto vyprávěcího postupu dochází až ve filmu zvukovém, kdy především mnohé filmové adaptace začínají bohatě využívat již zmíněného zdvojování tištěného (psaného) textu a hlasu mimo obraz, často ve snaze transponovat do filmu vyprávěcí formu literární předlohy. Pro nás je zajímavé, že právě ve francouzské kinematografii byl tento postup využíván poměrně často: např. Delannoyova *Pastorální symfonie* opakovaně staví do popředí deníkové vstupy, jež se odvolávají na formu stejnojmenného románu André Gida, Renoirova verze prózy Octava Mirbeaua *Deník komorné* dramatizuje roli deníku jako prostoru, který poskytuje azyl zranitelné

4) K problematice vyprávění a vymezení jednotlivých vyprávěcích situací ve filmu srov. Avrom Fleishman, *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, London 1992, zj. s. 20 – 52.

duši hlavní protagonistky. Vizualizace knihy a zachycení aktu psaní v detailech písčící ruky ukazuje již k Bressonovu *Deníku*, v němž se psaní a deníku ovšem dostane daleko většího prostoru a významu...

Deník je v Bressonově filmu prezentován v zásadě trojím způsobem: jednak vlastním deníkovým záznamem, jenž je právě psán, dále hlasem mimo obraz, který „komentuje“ (tj. umísťuje a zařazuje) jednotlivé scény, jež sledujeme na filmovém plátně, a konečně nepřímo takovými postupy jako je elipsa, nebo čistě filmovými prostředky jako jsou zatmívačka a prolínačka, které nám signalizují, že to, co vidíme, nejsou samotné události, ale jejich reflexe, výsledek jejich „transformace“ médiem deníku. Obecně lze říci, že Bresson střídá obraz a písmo, obraz a hlas, děj a jeho reflexi.

Deník je ukázán – s výjimkou první deníkové scény – vždy v okamžiku, kdy **je psán**. Bresson plně a důsledně využívá potenciality deníku: tematizuje text, který **se děje**, který se velmi často ocitá v těsné blízkosti právě probíhajících (tj. dosud neuzavřených) událostí. Když v jedné z prvních deníkových scén si farář zapisuje: „Přišel za mnou do sakristie starý pan Fabregars,“ prolne se právě psaná stránka deníku (vizualizace psaného textu je přitom doprovázena hlasem mimo obraz) bezprostředně do obrazu přicházejícího pana Fabregarse. Také hlas komentáře (voice-over), který psaný text doprovází, není obvyklým, tj. nelokalizovaným a vzdáleným „hlasem paměti“ někoho, kdo z odstupů rekapituluje a rekonstruuje události již uzavřené, ale někoho, kdo události, o nichž ve svém deníkovém textu referuje, právě prožívá.⁵⁾ Když ve scéně, jež následuje bezprostředně po nepříjemném rozhovoru s panem Fabregarsem, slyšíme, jak farář (hlas mimo obraz) říká: „Celý rozčílený jsem se vydal za farářem z Torcy,“ vidíme jej, jak právě přijíždí na svém kole k farářovu domu, opírá kolo o zeď a vstupuje do dveří, kde jej vítá farář z Torcy. Předchozí vizualizace psaného deníku nás znovu vede k tomu, že komentář vnímáme jako zprávu o události, která právě probíhá, resp. sotva proběhla. Deníkové zápisy jdou doslova „v patách“ událostem, časový odstup mezi dějem a záznamem o něm je takřka smazán.

Právě popsaná scéna poukazuje ještě k jednomu závažnému důsledku, jež pro naše vnímání filmu má ona specifická vazba zvukové stopy a obrazu **písčící ruky**: i ve chvíli, kdy slyšíme pouze hlas mimo obraz, zůstává povědomí textu, který není pouze čten nebo vyprávěn, ale který je psán. Vracející se obraz rozepsané stránky deníku a písčící ruky způsobuje, že i ve scénách, které vizualizace deníku nepředchází bezprostředně (scéna se neprolne do psané stránky deníku), působí na nás mluvená slova odlišným způsobem, nesmazávají onen základní zážitek psaného textu. To je umocněno i zvláštní povahou mluveného slova, které je v Bressonově filmu postaveno „proti“ obrazu: nejde jen o zjevné rozpojení ve chvíli mluveného komentáře, ale i v situaci, kdy slova skutečně pronáší některá postava. Ani tehdy se totiž slovo téměř vůbec nezařazuje do obrazu jako realistická složka; upozorňuje na to již Bazin, který v této souvislosti píše o „jakési lhostejnosti ovládající vztahy mezi představitelem a textem, mezi slovem a obličejem“.⁶⁾ Jde doslova

5) Srov. tamtéž, s. 164.

6) André Bazin, *Deník venkovského faráře a rozbor Bressonova stylu*. In: T ý ž, *Co je to film?* Praha 1979, s. 100.

o jakési *psaní nahlas*, které nemá možná daleko k ideji vokálního psaní (psaní nahlas), jak se o něm zmiňuje Roland Barthes v závěru *Plaisir du texte*.⁷⁾ Sám Barthes ostatně toto vokální psaní hledal právě ve filmu a také některé jeho charakteristiky (není expresivní, nevyslovuje ho dramatické zabarvení hlasu, usiluje o text, v němž by se dalo zaslechnout „celou stereofonii tělesné hloubky“, jde v něm „o artikulaci těla, jazyka, ne artikulaci smyslu, řeči“) mají blízko k Bressonovým maximám o práci s hlasem svých protagonistů či modelů.

Celkem devatenáctkrát hlas mimo obraz doprovází obraz psaného deníku – detail stránky deníku a písíci ruky. Většinou se tyto záběry otevírají detailním záběrem na již rozepsaný text a končí ve chvíli, kdy hlas mimo obraz „dostihne“ písíci ruku.⁸⁾ Tak např. druhá deníková scéna začíná detailem pera uprostřed rozepsané věty, zatímco hlas ji přednáší celou: „Smysl pro povinnost mi dává zapomenout na mé chatrné zdraví.“ Jak obraz, tak hlas mizí v okamžiku, kdy pero píše poslední slovo zápisu „devoir“ („povinnost“). V těchto scénách hlas mimo obraz nevypráví pouze příběh, ale artikuluje psaný text: *Deník venkovského faráře* přestává v tu chvíli být pouze dramatem osamělého hrdiny, ale stává se dramatem samého psaní, **aktu psaní**. Důraz je položen na procesualnost, tematizované dění textu, na samotný akt produkce textu, který je uvnitř tohoto textu manifestován; těžiště se přesouvá od výpovědi (énoncé) jako výsledku aktu vypovídání k vypovídání samému (énonciation).⁹⁾

Mezi těmito deníkovými scénami, v nichž je dramatizována tak osamělá a tichá aktivita, jakou je psaní, hrají mimořádně důležitou roli čtyři scény, jež jsou komplexnější povahy: nevidíme pouze detail stránky deníku a písíci ruku, ale také toho, kdo právě sedí u stolu a píše – označme je jako **scény psaní**, abychom je tak odlišili od ostatních deníkových scén.¹⁰⁾ Po farářově první návštěvě na zámku následuje deníková scéna, otevírající se záběrem na již psaný text; hlas mimo obraz se s textem schází až v závěrečné, nadějeplné otázce týkající se hraběte: „Čím to tedy je, že u mne zaujal místo přítele, místo spojence, druha, bohužel tak často prázdné?“ Stříhem přechází detail popsané deníkové stránky v obraz faráře, který právě dokončil deníkový záznam: odkládá pero a pečlivě uzavírá svůj deník. Scéna pokračuje jízdou kamery dozadu, při níž farář vstává od stolu a přistupuje k otevřenému oknu, přilákán psím štěkotem následovaným výstřely z pušky. Sleduje lov hraběte, což vyjde najevo v následující sekvenci, v níž hrabě přináší faráři čerstvě zabitého zajíce. Vyznění scény je tragikroteskní nejen vzhledem k tomu, že farář – jak předtím sám zdůraznil – maso přestal jíst a kvůli žaludečním bolestem může požívat pouze tvrdý chléb namáčený do vína (biblické konotace jsou tu nepřehlédnutelné), ale především hluboce zpochybňuje farářovy naděje svěřované deníku a předznamenává budoucí neporozumění obou mužů.

7) Roland Barthes, *Potešenie z textu*. In: T ý ž, *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994, s. 161 – 162.

8) Podrobně se povahou vyprávěcí situace v *Deníku venkovského faráře* zabývá A. Fleishman, c. d., s. 163 – 172.

9) Rozlišení énonciation a énoncé se tu opírá o názory francouzského lingvisty Émila Benvenista.

10) Opírám se tu o dělení A. Fleishmana, který rozlišuje „writing closeups“ a „scenes writing“. Srov. A. Fleishman, c. d., s. 165 – 167.

Druhou scénu psaní předchází farářův „vnitřní monolog“¹¹⁾, během něhož ustupuje od okna, za kterým zuří větrná, deštivá noc, a usedá k psacímu stolu osvětlenému lampou (hlas mimo obraz): „Už jsem se nedokázal modlit. [...] Touha modlit se je modlení a Bůh nemůže víc žádat. [...] To za mnou už nebyl všední život, jemuž jsme unikli. Za mnou nebylo nic. A přede mnou zeď. Černá zeď.“ „Vnitřní monolog“ odkazuje nejen k nedávné, neméně tísnivé a zlé noci, kdy se farář vydal do kostela, aby se pokusil modlit („Zprvu věcně, klidně, pak se zoufalstvím a úzkostí, jež mi prochvívala srdce.“), ale znovu tematizovaná absence modlitby poukazuje k farářově naprosté opuštěnosti, v níž se obrací ke svému deníku. Prostor ozářený lampou – sevřený potměnými stěnami pokoje a soustředěný kolem faráře – je skutečným **prostorem osamělosti**, umocněné samotou bílé, ještě nepopsané stránky, jež je „znakem bez konce znovu nastávající samoty“.¹²⁾ Vypovídá o tom i následující deníkový záznam („Cosi jako by se mi v hrudi zlomilo...“), který vzápětí přechází ve scénu psaní: kamera ve středním plánu sleduje faráře, který sedí za stolem, píše, na okamžik přestává, aby si promyslel následující formulaci, nebo namočil pero v kalamáři, a znovu začíná psát. Ve chvíli, kdy píše o záchvatech mdloby u svatých, prolíná se detail popsané stránky deníku v obraz: farář se zvedá u svého lůžka z podlahy, na niž si lehl tváří k zemi, a hlas mimo obraz komentuje toto gesto úplného odevzdání a pokory slovy, v nichž už není žádná naděje: „Táž samota, totéž mlčení. Tuto překážku už nepřekonám. Není žádná překážka. Není nic.“ Usedá přitom znovu ke stolu a bere do ruky pero, aby dosud čerstvou zkušenost opuštěnosti Bohem zaznamenal do deníku. Nenásleduje předpokládaná deníková scéna, ale stříh: farář – ještě téže noci, snad jen o něco později – sestupuje po schodech, jež si osvětluje lampou. Poté, co sestoupí až dolů, zhasne lampu a v úplné tmě hlas mimo obraz pronáší: „Bůh se ode mne odtáhl, tím jsem si jistý.“ Vzápětí však je tento noční výjev, naplněný naprostým zoufalstvím, vystřídán další deníkovou scénou, v níž ruce listují popsanými stránkami deníku, než naleznou prázdnou, dosud bílou stránku, jež se prolne s právě psaným textem, jehož první věta zní: „Dál však budu plnit své povinnosti...“ Znovu ono klíčové slovo „devoir“, jež ve francouzštině znamená nejen povinnost, ale také **písemný úkol**.

Právě popsaná scéna psaní ilustruje typickou deníkovou situaci, která umožňuje bezprostřední podání událostí. Rozdíl mezi psaním jako „zdrojem“ narace (vyprávěním) a psaním jako událostí, o níž se vypráví (píše), není sice smazán úplně, ale jejich rozlišení je ve chvíli, kdy se odehrávají prakticky současně na tomtéž místě, sporné. Příběh farářovy duchovní a existenciální krize není pouze rámován psaním (vyprávěním), které tuto krizi popisuje, ale samo toto psaní (vyprávění) je tematizováno jako součást této krize, takže psaní samo se stává součástí „příběhu“, který je neoddělitelný od svého deníkového podání. Psaní je tedy jak médiem, v němž se o duchovní krizi „vypráví“, tak jakýmsi ohniskem tohoto zápasu, které se od vlastního příběhu osamostatňuje: farářův příběh se

11) V těchto případech není snadné rozhodnout, zda posuzovat farářovu promluvu jako vnitřní monolog nebo jako **dramatizované psaní**. Jakkoli jsou tyto vyprávěcí formy spřízněné, existují mezi nimi i podstatné rozdíly. V případě vnitřního monologu je většinou ukázána přemýšlející, přemítající nebo vzpomínající postava a její myšlenky jsou vyslovovány nahlas. Pro dramatizované psaní je však důležité, že hlas mimo obraz tu není (jen) korelátorem vnitřních mentálních pochodů, ale artikuluje už psaný text. Srov. A. Fleishman, c. d., s. 166.

12) Gaston Bachelard, *Plamen svíce*. Praha 1997, s. 149.

stává příběhem jeho deníku. A jeho řeč – obrazně a s vědomou nadsázkou řečeno s Foucaultem – „jako by nebyla nic než malou lampou noci, z níž tryská podivné světlo, označující prázdnotu, z níž pochází a k níž osudově odkazuje všechno to, co osvětlí a čeho se dotkne“.¹³⁾ Právě v hutnosti řeči zakoušíme podle Foucaulta svou konečnost: „Je možné, že řeč definuje prostor oné zkušenosti, v níž promlouvající subjekt vystavuje sebe sama místo toho, aby se vyjadřoval, a v níž směřuje k setkání s vlastní konečností, takže jej každé slovo odkazuje k jeho vlastní smrti.“¹⁴⁾ V temném sídle řeči se setkáváme s nepřítomností Boha a s naší smrtí.¹⁵⁾

Ještě výrazněji vystupuje tento aspekt do popředí ve třetí scéně psaní, následující po hraběččině pohřbu. Otevírá ji dlouhý záběr na faráře, který píše u svého stolu, a hlas mimo obraz pronáší slova, která farář pravděpodobně píše: „Dnes ráno byla paní hraběnka pohřbena.“ Do farářova příbytku nahlíží kamera skrze okno, za nímž tiše padají sněhové vločky, které umocňují intimitu chvíle psaní. Farář si nalévá víno, které odnáší a staví na kamna, vrací se ke stolu a pokračuje v psaní. Následuje deníková scéna s detailem písíciho pera, které ve větě „Za to bude jistě třeba platit“ podtrhuje slovo „sûrement“. Obraz se prolne do detailu rukou obracejících stránky s přeškrtnutým a nečitelným textem; pokus stránky přetrhnout a odstranit z deníku vzápětí komentuje hlas mimo obraz: „Bylo to šílenství chtít zničit všechny tyto stránky. Chci přeci proti sobě uvést toto svědectví, že má zkouška...“ Detail tohoto nepsaní a „smazávání stop“ střídá znovu záběr písíciho faráře, následovaný detailem deníkového záznamu, který dramaticky končí uprostřed věty: „...a že na mě přišlo pokušení, abych...“ V této scéně psaní se tedy tematizuje sebereflexe psaní: zdůraznění, přepisování a škrty jsou nejen svědectvím řady morálních soudů a váhání jako stadií farářovy duchovní krize, ale opět zdůrazňují ono dění textu, vypovídání (énonciation). Stránky pokryté škrty vedle svých „grafických“ kvalit přímo manifestují svou materialitu, texturu: něco, co se dělá, zpracovává neustálým proplétáním. Od Bressonových přeškrtnutých stránek vizuálně není daleko k Barthesově metafoře textu jako tkaniny nebo pavučiny, metafoře, která má vyjádřit právě ono dění textu, jeho utváření.¹⁶⁾ Pojem textu získává přitom u Barthesa specifický význam, umožňující odlišit jej od díla: jestliže filmové dílo se dosud jevilo jako originální, osobitá výpověď (énoncé), konstruovaná pomocí obrazů pojímaných jako zápis světa, pak filmový text se jeví především jako proces vypovídání (énonciation), v němž se pracuje s obrazy chápanými jako **zápis určitého pohledu** na svět; do centra pozornosti se dostává samotný proces artikulace filmových významů.¹⁷⁾

13) Michel Foucault, *Předmluva k transgresi*. In: T ý ž, *Myšlení vnějšku*. Praha 1996, s. 24 – 25.

14) Tamtéž, s. 33.

15) Tamtéž, s. 32.

16) „Text, to znamená *Tkanina*; ale zatímco jsme až dosud tuto tkaninu stále pokládali za produkt, za hotový závoj, za nímž se schovává více či méně skrytý smysl (pravda), nyní zdůrazníme v tkanině generativní ideu, že text se dělá, zpracovává neustálým proplétáním; subjekt, ztracený v této tkanině – v této textuře – zaniká jako pavouk, který by zanikl ve stavebních výměšcích své pavučiny. Kdybychom měli rádi neologismy, mohli bychom teorii textu definovat jako *hyfologii* (*hyphos* je tkanina a pavučina).“ Viz R. Barthes, c. d., s. 160.

17) K tomu srov. Ernst Wilde, *Problem interpretacji filmu w świetle teorii tekstu*. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN 5 – 7 listopada 1984 roku*. Ossolineum. Wrocław 1987, s. 209 – 210.

V závěru filmu Bresson tento aspekt vypovídání zesiluje tím, že zdvojuje a dokonce ztrojnásobuje prostředky a postupy reflexe a meditace. Poslední deníková scéna se odehrává v malé nádražní kavárně v Lille, kam se farář uchýlil poté, co se dozvěděl diagnózu své nemoci: zatímco stará posluhovačka tlachá cosi o jeho nuzném zjevu a kázání, jež si zde může v klidu připravit, kamera pomalu najede na faráře, sedícího za stolem nad otevřeným deníkem. Slyšíme hlas mimo obraz, který říká: „Pochopil jsem, že mám-li nabýt klidu, stačí mlčet.“ Vzápětí bere farář do ruky pero a začíná psát: detail deníkového záznamu, přednášeného současně hlasem mimo obraz: „Rakovina žaludku...“ přechází znovu ve scénu psaní, přerušenu prolínačkou, kdy posluhovačka podává na stůl kávu. Další prolínačka je doprovázena hlasem mimo obraz: „Bylo mi dobře, dokonce jsem si na chvíli zdříml... Když jsem se probudil... Můj Bože, **musím to napsat!**“ (zvýr. P. M.) Deníkový zápis tu popisuje události, které právě vidíme: sotva se farář probudí, otevírá znovu svůj deník, aby si zapsal vzpomínku na svá poslední jitra, která se mu ve snu právě vybavila: tiché okno, zpěv kohoutů... V jediném okamžiku jsou tak na sebe navrstveny tři mody reflexe (deníkový zápis, hlas mimo obraz, prolínačka), v níž je farářovo konání abstrahováno.

Písmo

Také pozdější Bressonův film *Kapsář* otevírá detail ruky (zatím netušíme, komu patří), která drží pero a na bílý čtverečkovaný papír, připomínající stránku školního sešitu, píše slova, jež jsou bezpochyby začátkem deníku: „Vím, že obvykle ti, kteří spáchali zločin, o něm nemluví, nebo ti, kteří o takových věcech mluví, je nespáchali. A přece jsem takové věci udělal.“ Obraz je doprovázen hlasem mimo obraz, reprezentujícím hlas subjektivního vypravěče, který se v pravidelných intervalech v průběhu filmu vrací asi šedesátkrát, z toho čtyřikrát doprovázen obrazem ruky píšící deníkový záznam.¹⁸⁾ Tento obraz píšící ruky, obraz psaného deníku, doprovázený hlasem mimo obraz, nejen bezprostředně evokuje *Deník venkovského faráře*, ale poukazuje k Bressonovu hlubšímu zaujetí lidskou rukou a problematikou psaní.¹⁹⁾

18) Srov. T. Jefferson Kline, *Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Sl(e)ight of Screen*. In: T ý ž, *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore, London 1992, s. 150.

19) Bresson se mnohokrát přiznal ke svému zaujetí pro lidskou ruku a s oblibou v této souvislosti citoval své oblíbené autory: Montaigne („Pohyby duše zrozeny stejným postupem jako pohyby těla.“) a především Pascala („Duše miluje ruku. Kdyby měla ruka vlastní vůli, musela by se milovat stejně tak, jako ji miluje duše.“). Ruka je vedle *Kapsáře* klíčovým motivem i v dalších Bressonových filmech, především *K smrti odsouzený uprchl* (od první scény, otevírající se pohledem na ruce odsouzeného, pak jeho spoluvězně již s želízky na rukou a konečně ruky řidiče na řadicí páce). V obrazu píšící ruky se pak prostupuje toto zaujetí pro ruku se zájmem o psaní: „To je další způsob, jak odhalit nitro“, přiznává v jednom filmovém dokumentu Bresson a dodává: „I ruka, držící pero a začínající psát, mnohé napoví, má v sobě něco velmi intimního. [...] Vždy mě dojmou záběry, v nichž tu člověk píše, záběry ukazující píšící ruku a písmo.“ Dodejme ještě, že obraz (motiv) píšící ruky se letmo vrací i ve filmu *K smrti odsouzený uprchl*, když Fontaine píše svůj první moták z vězení. Nelze přehlédnout ani vracející se motiv písma: na balíčku od spoluvězně nalézá Fontaine povzbuzující slovo „Courage“ (psané ženskou rukou, jak to komentuje hlas mimo obraz), na zdi své cely objeví důležitý nápis-návod, jak si uvolnit želízka, což mu dá poprvé zakusit „náhlý pocit vítězství“; rozhodující okamžik, kdy si Fontaine uvědomí nutnost nepodvolit se.

Právě v tomto období, jakoby vymezeném těmi psanými deníkovými záznamy, jež oba filmy otevírají, rodila se i podstatná část Bressonových zápisků, které později vyšly pod názvem *Poznámky o kinematografu*.²⁰⁾ V nich Bresson formuloval a postupně zpřesňoval svou představu kinematografu (cinématographe), jež postavil do protikladu k filmu (cinéma). Jestliže film odmítá jako reprodukční umění, které používá divadelních postupů (známé herce, inscenaci událostí), kinematograf je mu synonymem filmového umění, v němž vidí nový **způsob psaní**, nové **písmo**, které povede k objevení nových věcí. V *Poznámkách o kinematografu* to formuloval jednoznačně: „Kinematograf je psaní (une écriture) s obrazy v pohybu a se zvuky.“ (s. 13) V jednom dokumentu z poloviny šedesátých let s jistotou, vlastní opravdovým vizionářům, dodává: „Věřím v mladé básníky kinematografu [...], kteří budou jednou psát na filmový pás tak, jako se píše inkoustem na papír.“²¹⁾

Pojetí filmu jako písma není ovšemže nijak originální a srovnání filmového písma s písmem ideografickým, piktografickým a především hieroglyfickým můžeme najít již u prvních teoretiků filmu. Vachel Lindsay v knize *The Art of Moving Picture* (1915) porovnává řeč filmových obrazů s egyptskými hieroglyfy a filmové písmo chápe jako svébytné pokračování, nebo lépe rozvinutí písma hieroglyfického: „Může se rozvinout v cosi mnohem pronikavějšího a navíc působivějšího než jakýkoli psaný jazyk.“²²⁾ K čínskému ideogramu přirovnával záběr o několik let později také ruský režisér a teoretik Lev Kulešov²³⁾ a v podobném duchu uvažuje ve svých studiích z let 1928 – 1929 rovněž Sergej Ejzenštejn, který zdroje filmového písma nachází ve spojení dvou hieroglyfů, jež tvoří nový pojem. Podstatou filmové écriture je přitom montáž, kterou vidí především jako konflikt odehrávající se nejen mezi po sobě jdoucími obrazy, ale uvnitř každého z nich, v neustálém napětí mezi tím, co v obraze přítomné je a co není. Obraz je proto pro Ejzenštejna hieroglyfem, chápáným však nikoli jako statický znak, ale jako výsledek dynamického procesu, v němž spatřuje podstatu filmového písma: „Obraz se nikdy nestane písmenem a zůstane navždy mnohoznačným hieroglyfem.“²⁴⁾ Myšlenka analogie filmového písma a hieroglyfu nebo ideogramu byla obzvláště živá ve Francii. Už v roce 1919 je pro Victora Perrota film jednoduše písmem – starým, ideografickým písmem. Srovnání filmu s egyptskými hieroglyfy a čínskými ideogramy se věnuje Georges Damas v článku *Rythms du monde* (1933) a v témže roce přichází Marcel Pagnol s koncepcí vizuálně-zvukového písma. V článku *Cinématurgie de Paris*, v němž uvažuje o filmovém obraze jako o ideogramu psaném gestem, se také poprvé objevuje metafora **kamery-pera**, kterou v roce 1948 (dva roky před Bressonovým *Deníkem*!) rozvine režisér Alexandre Astruc v krátkém článku *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo*. V něm

20) Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha 1998, přel. Miloš Fryš (fr. originál *Notes sur le cinématographe*, 1975); k tomuto překladu odkazují i v dalších citacích.

21) Bresson *ni vu, ni connu* (režie Francois Weyergaus, 1994).

22) Cit. podle Krzysztof Loska, *Pismo (Écriture)*. In: Alicja Helman (Ed.), *Słownik pojęć filmowych*. T. 6. Wrocław 1994, s. 131.

23) „...každý záběr musí působit jako písmeno ve slově, ale jako písmeno osobitého, složitějšího druhu, například jako znaky čínské abecedy.“ Cit. podle Peter Mihálik, *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava 1983, s. 215.

24) Cit. podle K. Loska, c. d., s. 132.

se můžeme dočíst, že „film se stal prostředkem exprese stejně prostým a subtilním jako psaný jazyk“.²⁵⁾ A právě tento nový typ písma lze podle Astruca popsat pojmem *caméra-stylo* (kamera-pero) – „píšící kamera“.

Třebaže se tyto úvahy o filmovém písmu objevují ve filmověteoretickém myšlení spíše sporadicky, mohou se zdát marginální (pouze jako doplnění [suplement] reflexe jazyka filmu), na první pohled nejsou víc než pouhými metaforami, předznamenávají, myslím, pozdější silnou vlnu zájmu o filmovou *écriture*. Ta je však již součástí širšího diskursu, v němž nejde o nic menšího než o rehabilitaci písma, diskursu, v němž ale samotný pojem *écriture* získává další významy, jež mají s písmem v tradičním slova smyslu společného jen velmi málo. Naznačuje to už Barthesův *Le degré zéro de l'écriture* (1953), v němž se poprvé setkáváme s pojmem *écriture* v onom specifickém významu.²⁶⁾ *Écriture*, jejíž koncepci Barthes později několikrát radikálně pozměnil, tu označuje především stylizaci promluvy, odrážející způsob myšlení literatury, jakousi „morálku formy“. Za hlavního teoretika *écriture* je však pokládán Jacques Derrida, který především v práci *De la grammatologie* (1967) podrobil kritice klíčová dogmata filosofie jazyka a podal širokou definici písma, které nyní zahrnuje veškerou inskripci: kinematografickou, choreografickou, malířskou, hudební či sochařskou. Jde tu o podstatu těchto činností – *graphé* jako způsob psaní.²⁷⁾ Po Derridovi musíme odlišovat logocentrické pojetí písma jako nástroje sloužícího ke komunikaci smyslu a pravdy od pojetí gramatologické nebo poststrukturalistické *écriture*, odkazující k prvotnímu procesu tvoření jazyka.

V *Deníku venkovského faráře* psaní deníku doprovázené hlasem mimo obraz vyvolává komplexní a často rozporuplný a tajemný efekt. Na té mystické běli papíru stránek deníku, postupně zaplňovaných černí písma, se před našima očima jazyk doslova zhmotňuje, zviditelňuje. Písmo jako součást filmové obrazu u Bressona (narozdíl třeba od Greenawaye) je čistě výtvarným prvkem pouze okrajově, jeho zhmotňování však dovoluje tematizovat jazyk jako cosi materiálního. Zobrazením **aktu psaní**, písma (*écriture*) je jazyk – řečeno s Miroslavem Petříčkem – **vytržen ze své neviditelnosti**, tematizuje se jeho svébytnost.²⁸⁾ Jazyk, jenž se podle tradiční a vžité představy vymezuje jako nástroj (jako cosi služebného, neautonomního, jako pouhý „nosič“ smyslu), se touto materializací osamostatňuje, přestává být pouhým nositelem idejí. Nejde však jen o to, že se u Bressona jazyk prostřednictvím písma zviditelňuje, ale důležité je i to, že ona stránka deníku, popisovaná slovy, explicitně poukazuje na důležitou roli vizuální podoby řeči. Bresson intuitivně cítí, co později Derrida formuluje při výkladu *écriture*, v němž se obrátí proti „logocentrismu“ tradice západoevropského myšlení (které od Platóna přes Rousseaua až

25) Tamtéž, s. 133.

26) O nejednoznačnosti a nesnadné uchopitelnosti samotného pojmu *écriture* u Barthesa svědčí i překladatelské problémy, které vyvolává: český překlad „rukopis“ (srov. R. Barthes, *Nulový stupeň rukopisu – Základy sémiologie*. Praha 1967, přel. Josef Čermák a Josef Dubský) navrhuje Jiří Pechar (*Od příběhu k románu. K poetice výpravné prózy*. Praha 1989, s. 80) nahradit pojmem „stylizace“; slovenský překlad volí prostě „písanie“ (srov. R. Barthes, *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994, přel. Marián Minárik).

27) Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore 1974, s. 9.

28) Miroslav Petříček, *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení*. In: Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 17.

k Saussurovi a Husserlovi pojímalo písmo ve vztahu k mluvenému slovu jako cosi odvozeného a služebného): „Písmo nelze v žádném případě chápat jen jako pouhý záznam mluveného projevu, jen jako mnemotechnickou pomůcku, písmo není druhotný nástroj fixování slova, protože v písemné (či literární) podobě řeči je něco, co nemůže být ve slovech mluvených“.²⁹⁾

Tematizace psaní deníku není u Bressona vysvětlitelná pouze faktem adaptace; deníková promluva, počatá ve zranění (duše) a modulovaná rytmy těla stravovaného rakovinou, se osamostatňuje. Doplňme – s odkazem na Flussera, zkoumajícího etymologii slov –, že řecké „*graphein*“ znamená „hloubit“. To samozřejmě souvisí s tím, že psaní bylo původně gesto, jímž se něco vrývalo do nějakého předmětu.³⁰⁾ Dnes se už samozřejmě nepíše „do“, nýbrž „na“, ale právě při Bressonově *Deníku* můžeme přímo fyzicky cítit, jak se cosi z onoho původního gesta uchovalo: ono gesto hloubení, zanechávající zářezy, vrypy do těla-duše toho, kdo píše, kdo se vystavuje psaní. **Gesto** écriture vrhá stín smrti, a přece je plné naděje. „Mezi písmeny se prochází smrt,“ píše Derrida a pokračuje: „Psaní, to, co je jako psaní povoláno, předpokládá přístup k duchu odvahou ke ztracení života, ke smrti...“³¹⁾ Trpná vášeň písma zůstává poslední instancí marného usilování existence. Bressonův farář je vskutku člověk slova a písma: ten, kdo píše a kdo je psán. „Krok za krokem mne deník dokončí“, parafrázujeme-li verš Edmonda Jabése. Ambricourtský farář směňuje svou existenci za písmo, psaním deníku své existenci propůjčuje smysl; písmo je pro něj „stvrzením sebe sama směrem k jinému v doznání nekonečného oddělení...“³²⁾

V poslední deníkové scéně, kdy nemocí zesláblý farář jen s největším úsilím píše na čtverečkovaný papír svého deníku poslední slova, než mu listy deníku a tužka vypadnou z ruky, se ztrácí hlas mimo obraz. Zmizení (vymazání) mluvené řeči tu naznačuje nejen farářovo dočasné vysílení, ale znovu soustřeďuje pozornost na psaný text, **stopu**, kterou zanechává písmo. Řeč, nesoucí možnost přímého kontaktu s Pravdou, mizí a zůstává písmo, které naopak znamená uvědomění, že žádné takové bezprostřední spojení nevlastníme, neboť všechna písmena utvářejí absenci, a nikoli přítomnost. Připomeňme si ještě jednou, že podle Derridy tradiční představa o primárnosti řeči ve vztahu k písmu se opírá o klamnou metafyziku přítomnosti. Závěrečná slova *Deníku* („Všechno je milost“) přes svou mnohoznačnost se zdají svým teologickým obsahem právě k metafyzické tradici poukazovat; zmizení (vymazání) mluvené řeči ve prospěch písma (stopy, již zanechává) na klíčovém místě filmu však takový předpoklad problematizuje. „Písmo se přesouvá na zlomenou linii mezi slovem ztraceným a slovem přislíbeným. **Diference** mezi mluvou a písmem, toť pochybení, hněv Boha, jenž opouští sebe, je to ztracená bezprostřednost a namáhavá práce vně zahrady.“³³⁾ Přítomnost je podle Derridy vždy prostoupena ne-přítomností;³⁴⁾ podobně význam psaní vychází ze souhry mezi přítomností a nepřítomností,

29) Tamtéž, s. 19.

30) Srov. Vilém Flusser, *Die Schrift*. Göttingen 1989, s. 94 – 95.

31) J. Derrida, *Texty...*, s. 316.

32) Tamtéž, s. 321.

33) Tamtéž, s. 312.

34) „Nic ani v prvcích ani v systému nikdy a nikde není jednoduše přítomné anebo nepřítomné. Všude jsou jen difference a stopy.“ Viz tamtéž, s. 39.

vystupuje díky přítomnosti stopy nyní nepřítomné skutečnosti. V závěrečné sekvenci filmu čísi ruce otevírají dopis, v němž farářův přítel Dufréty faráři z Torcy popisuje poslední okamžiky farářova života. Vrací se hlas mimo obraz, tentokrát reprezentující faráře z Torcy, aby přečetl dopis, který však záhy mizí a na bílém plátně vystupují obrysy **prázdného** Kříže. Epilog je možné znovu vykládat především z náboženských pozic: jako vizuální doplněk a ilustraci farářových posledních slov i života, který žil. Tento prázdný kříž (a ještě spíš stín kříže) na bílém plátně znovu a naposled připomene farářovo ztotožnění s Kristem, které prostupuje celý film. *Deník* je na kristovské analogie bohatý a poukázal na ně již Bazin:³⁵⁾ dvojí noční mdloba; pád do bláta, zvracení vína a krve, Veroničina rouška – Serafitina utěrka (scéna, v níž Serafita otírá farářovu vyčerpanou tvář svou utěrkou), malá nádražní restaurace v Lille je pro faráře zahradou Getseman-skou, v níž je (podobně jako Kristus) tváří v tvář blížící se smrti zachvácen úzkostí (stává se zajatcem „Svaté agonie“), aby nakonec v ubohé podkrovní světničce našel svou Golgotu, svůj kříž „uprostřed“ dvou podobně vyvržených. Bressonův *Deník* nám bezpochyby nabízí možnost specificky religiozní, teologické „četby“, otevírající příběh fenomenologie spásy a milosti, který se rozvíjí podle osnovy křížové cesty a každá sekvence je jedním zastavením.³⁶⁾ K symbolu kříže odkazuje již první obraz, jenž se prolne do úvodního deníkového zápisu: detail silničního ukazatele, který svým tvarem výrazně evokuje kříž. Jméno AMBRICOURT, jež nese, tak označuje nejen místo první farářovy farnosti, ale i první zastavení na farářově křížové cestě. Tento pocit je ještě umocněn, když se detail ukazatele-kříže prolne do obrazu; jenž nám poprvé představuje hlavního protagonistu, a to právě v okamžiku, kdy si s výmluvným gestem z čela a tváře otírá kapesníkem krůpěje potu. Úvodní prolínačky jakoby do vzájemné souvislosti uváděly hlavní atributy faráře z Ambricourtu: deník a kříž. Farář aspiruje na Kristovu nevinnost, čistotu a sebeobětování, žije doslova pod znamením kříže (krucifix je i výrazným znakem jeho pokoje, který vystupuje do popředí vždy ve chvíli farářovy bezútěšné samoty) a je tak logické, že tento vyvolený symbol ve své viditelné přítomnosti doprovází vyprávění (dramatizované čtení) o farářově smrti. Za pozornost ovšem stojí skutečnost, že své apoteózy kristovská analogie (a ztotožnění) dosáhne prostřednictvím **absence**: stejně jako mizí farářovo tělo (hlas i písmo), mizí z kříže i tělo Kristovo. Onen prázdný kříž lze znovu „číst“ jako konvenční náboženský symbol, označující věčnou, neboť již nemateriální přítomnost. Nabízí však i prostor pro čtení „dekonstruktivní“, poukazující naopak k absenci nějakého původního či transcendentního označovaného, k němuž by se v konečném důsledku mohla vztahovat všechna označující: neexistuje nějaké konečné „slovo“ (Bůh, Pravda, Přítomnost, Podstata...), stojící mimo diferenční hru jazyka. (Závěrečný kříž tak před námi vystupuje i jako dramatický symbol pro univerzální proces povstávání znaků, významů. Farářovo psaní je překládáním věcí ve znaky, což může být interpretováno i jako světský, profánní ekvivalent farářovy schopnosti transsubstanciacie, předpodstatnění.)

Postupné vystoupení neobratně namalovaného, narýsovaného kříže naznačuje nejen objevení se dalšího zdroje značení, v samotném závěru zakládá novou, implicitně vyšší

35) A. Bazin, c. d., s. 98.

36) Tamtéž.

(autorskou) perspektivu, poukazuje však také k dalšímu způsobu značení. Vraťme se ještě jednou k úvodnímu záběru farářova deníku: po levé straně desek se liánovitě pne vinná réva (možná břečťan), nevíme, zda je vytištěna jako slovo *CAHIER*, nebo napsána-namalována farářem jako slovo *JOURNAL*. I když její rozbíhající a větící se linie upomínají na vlnící se linie psaného písma, poukazují přeci jen k jinému způsobu inskripce, modu prezentace – k hieroglyfům, piktogramům a ideogramům, grafickým symbolům. Farářův vlastní text obsahuje tedy symboly stejného řádu, jakým je i závěrečný (neuměle „namalovaný“) kříž. Již jsme si řekli, že Derrida polemizuje s (neo)platónskou tezí o druhořadosti písma, opírající se o Platónův dialog *Faidros*, v němž se hovoří o smyslu psaného textu a v němž je právě psaný *logos* předmětem kritiky (na rozdíl od *logu* mluveného). Sókrates ve svém komentáři přirovnává psaní právě k malování, které plodí neživé bytosti, a když ho žádáme o odpověď, zůstává němý. O tuto zběžnou poznámku ve *Faidrovi* se opírá Paul Ricoeur, když se ptá, zda teorie *eikonu*, považovaného pouze za stín reality, není předpokladem každé kritiky, adresované každému zprostředkování vnějšími znaky. Oproti pojetí malby jako stínového zdvojení reality a chápání obrazu jako něčeho, co je méně hodnotné než originál, staví teorii ikoncity a v jejím rámci (neboť psaní v běžném slova smyslu je pouze zvláštním případem ikoncity) nalézá klíč k odmítnutí Platónovy kritiky psaní: ikoncity je **pře-psáním** reality.³⁷⁾ Psaní, stejně jako malování, není zdvojením světa, ale metamorfózou: „zvětšuje význam světa tím, že ho zachycuje do sítě jeho zkratkovitých znaků“ (tuto schopnost vystihuje pojem „ikonického přírůstku“).³⁸⁾ Je snad zbytečné dodávat, že ambicí Bressonova kinematografu je pře-pisování reality právě v tomto smyslu: zachycovat svět do sítě zkratkovitých znaků, a tak zvětšovat jeho význam.

Písmo a samota

Derrida ve své analýze pasáže o původu a významu písma v Platónově dialogu *Faidros* zdůrazňuje ještě jiný moment: specifická psaní je intimně vázána na **absenci otce**. Theuth, podle platónského mýtu vynálezce písma, předstupuje před Thama jako před svého otce: „...hovořící král jedná jako otec. **Farmakon** je tu předložen otcí a otec jej odvrhne, zneváží, opustí, znectí. [...] Platónské schéma připisuje původ a sílu řeči, přesně řečeno **logu**, paternalistické pozici. [...] **Logos** je syn, syn, který by byl v samotné své **prézentnosti**, bez živé péče svého otce zničen. Otce, který za něho mluví a za něho odpovídá. Bez svého otce by nebyl ničím, jenom by psal.“ Derrida upozorňuje na to, jak Platón Sókratovými ústy zdůrazňuje bídu *logu* vázaného na písmo („...vždy potřebuje pomoci svého otce; neboť sám není schopen ani se ubránit, ani si pomoci.“ [275e]), bídu, která přes svou mnohoznačnost je samozřejmě trápení **sirotka**, neboť „statut sirotka [...] se shoduje se statutem **grafein**, které ve chvíli napsání není už synem nikoho [...]. Na rozdíl od psaní je živoucí **logos** živý tím, že má živého otce (zatímco sirotek je už polomrtvý), otce, který je **přítomen**, stojí poblíž

37) Paul Ricoeur, *Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu*. Bratislava 1997, s. 60 – 62.

38) Tamtéž, s. 60.

ILUMINACE

Petr Málek: Deník venkovského faráře



*V Bressonově filmu se opakovaně vrací obrazy farářovy bezútěšné opuštěnosti;
farářův pohled prozrazuje nejistotu a úzkost osamělých*

Foto archiv

něho, za ním, v něm, uvnitř něho a podporuje ho svou přímočarostí, napomáhá mu osobně a svým jménem.“³⁹⁾ I ubohá existence ambricourtského faráře je trápením „sirotka“, který je ničím bez svého „otce“, jehož se ve svých modlitbách marně dovolává. Je tedy odkázán jen na své psaní... Ale písmo, označujíc absenci a oddělení,

39) Jacques Derrida, *Dissemination*. Chicago 1981, s. 70 – 71. Cit. podle Milan Lukeš, *Hamlet a paměť*. „Svět a divadlo“ 1997, č. 3, s. 51 – 52.

je, jak to s aforistickou stručností vyjádřil Derrida, „samotou, říká samotu, žije ze samoty“.⁴⁰⁾

Jean Sémolué ve své monografii ukazuje, jak Bressonův film věrně následuje svůj literární pretext (model) v jeho rozdělení do tří nestejných částí, z nichž každá je soustředěna kolem tří základních témat, vztahujících se k farářově samotě (osamělosti):⁴¹⁾ nemoc (opuštěnost, osamocení těla), kněžská a duchovní (spirituální) osamělost a sociální osamělost (nepřátelství ze strany jeho farníků). Sled úvodních záběrů přímo tematizuje tyto tři formy osamocení: první psaní do deníku, farář otírající si čelo, kradmý, nedůvěřivý pohled, který faráři, oddělenému mříží brány zámeckého parku, věnuje hrabě tajně se objímající se svou milenkou, farář vstupující na faru. Ve chvíli, kdy se farář sklání ke svému kolu opřenému o zeď fary, projíždí někde nablízku (ale mimo obraz) povoz, jehož pronikavý skřípot, doprovázený sebevědomým pískáním venkovana, přiměje faráře, aby se ohlédl; jeho pohled však prozrazuje jen nejistotu a úzkost osamělých. Ambricourtský farář není ani jednou ukázán ve společenství svých farníků, a tak jeho slova o první faře brzy získávají ironický a ještě spíše nostalgický výraz, prozrazující nenaplněnou touhu po společenství a přátelství. Farářova opuštěnost a ztracenost se nám připomíná znovu a znovu: v jednom z prvních nočních výjevů se před hospodou bouřlivě rozchází venkovská mládež, zatímco daleko do noci svítí osamocené světlo podkrovního pokojíku, v němž se k spánku ukládá farář... Svítá a hlas mimo obraz prozrazuje: „Dal bych v to ráno cokoli za něhu a lidské slovo soucitu.“ Podobný noční výjev se opakuje po pohřbu doktora Delbanda: zdrcený farář sedí na posteli a přemítá ve svém pokojíku osvětleném svitem lampy; náhle se mu zdá, že na něj kdosi volá, přistupuje proto k oknu, otevírá je a vyhlíží ven: „A přitom jsem věděl,“ prozrazuje hlas mimo obraz, „že tam nikdo nebude.“ A přece o ambricourtském faráři plně platí slova, která Bernanos pronesl o abbé Donissanovi, hrdinovi knihy *Pod sluncem satanovým*: „Tento zoufalec rozhazuje naději plnými rukama.“ I ambricourtský farář, sám tak strašlivě osamocенý, dokáže druhé samotě vyrvat, jak o tom svědčí vyznání hraběnky v dopise, ve kterém o faráři mluví výslovně jako o **dítěti** nadaném touto nečekanou schopností. Snad právě v tom spočívá zážrak našich prázdných rukou, o němž farář rozjímá u hraběččina úmrtního lože.

Slovo a obraz

Psané, resp. mluvené slovo (přednášené hlasem mimo obraz) v *Deníku venkovského faráře* (i v *Kapsáři*) není ani prostým komentářem obrazu, stejně jako obraz není pouhou jeho ilustrací nebo zdvojováním. Už Bazin poznamenal, že Bresson „vynáší definitivní rozsudek nad kritickou šablonou, podle níž se obraz a zvuk nikdy nemají překrývat“, a dokládá, že „nejpůsobivější pasáže filmu jsou právě ty, kde text má za úkol říkat přesně totéž co obraz, **jenomže jinak**“.⁴²⁾ Bresson využívá přirozeného rozdílu, který existuje mezi

40) J. Derrida, *Texty...*, c. d., s. 316.

41) Jean Sémolué, *Bresson*. Paris 1959. K tomu srov. Susan Hayward – Ginette Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London 1990, s. 140.

42) A. Bazin, c. d., s. 102 (zvýř. P. M.).

viditelným, a tím, co lze vypovídat. V tom se překvapivě „setkává“ s Foucaultem, pro něhož mezi mluvením a viděním, mezi viditelným a vypověditelným je disjunkce: „co vidíme, nikdy nepřebývá v tom, co říkáme“, a naopak.⁴³⁾ Odkaz na Foucaulta není v této souvislosti náhodný, neboť právě ve filmu nacházíme ty nejdokonalejší příklady disjunkce mezi mluvením a viděním. „Foucault má neobyčejně blízko k současnému filmu,“ připomíná Deleuze ve své práci věnované Foucaultovi, kde také uvádí příklady filmů Straubových, Syberbergových a Marguerity Durasové, v nichž „hlasy přicházejí na jedné straně jako ‚příběh‘ bez místa, zatímco viditelný prvek se prezentuje naopak jako prázdné místo bez příběhu“.⁴⁴⁾ Tyto filmy, jež jsou složeny jakoby ze dvou filmů, „filmu obrazu a filmu zvuku“, mezi nimiž prochází neustále jakýsi iracionální zlom či trhlinka, stojí zdánlivě na opačném pólu než *Deník venkovského faráře*. Přestože ve filmech jako *India Song* M. Durasové neexistuje mezi vizuálním a zvukovým obrazem propojení, které by mohl ukázat flash-back a rozeznít hlas mimo obraz, „nejsou libovolné hlasy navršené na libovolné obrazy“, právě v onom iracionálním zlomu, či přes onu trhlinku dochází ke stálému znovunavazování. Tento „ne-vztah“ je pro Foucaulta stále ještě vztahem, dokonce vztahem hlubšího druhu: „Mluvit a vidět zároveň, ačkoli to není totéž, ačkoli nemluvíme o tom, co vidíme, ani nevidíme to, o čem mluvíme.“⁴⁵⁾ V *Deníku* není problém vztahu mezi mluvením a viděním nastolen prostřednictvím disjunkce, rozpojení, ale prostřednictvím zdánlivého zdvojení, které ale stejně dává pocítit rozdíl mezi viděným a vypovídaným. Neboť jak filmy Durasové nebo Straubovy, tak Bressonův *Deník*, byť každý svým způsobem, vycházejí ze stejné premisy: není „žádný izomorfismus či homologie, ani žádná forma, jež by byla společná vidění a mluvení, viditelnému a tomu, co lze vypovídat“.⁴⁶⁾ Existují dvě heterogenní formy, oddělené hranicí („je viditelné, jež může být pouze viděno, vypověditelné, jež může být pouze řečeno“), jež je zároveň hranicí společnou, „která je spojuje a která má jakoby dvě asymetrické tváře, slepé slovo a němou vizi“.⁴⁷⁾ Toto napětí mezi viděným a vypovídaným dává Bresson v *Kapsáři* pocítit ještě intenzivněji. Zatímco v *Deníku venkovského faráře* se pozornost soustředí na relaci psaný text – text mluvený (hlas mimo obraz), kde nejde, jak jsme se pokusili prokázat, jen o konfrontaci dvou narativních strategií, v *Kapsáři* se těžiště napětí přesouvá právě mezi to, co je řečeno (resp. napsáno), a to, co můžeme vidět. Psaný (i mluvený) text a obraz jsou na sobě v jisté míře nezávislí: vzájemně se rozpojují, zpochybňují nebo dokonce negují.

Rukopis

Derrida čte a vykládá écriture především ve významu písma a psaní. Écriture můžeme však společně s Barthesem interpretovat také jako **rukopis** ve smyslu stylu, stylizace. Ptejme se tedy, jaké jsou podstatné rysy Bressonova stylu? Předem je nutné zdůraznit

43) Gilles Deleuze, *Foucault*. Praha 1996, s. 94.

44) Tamtéž, s. 95.

45) Tamtéž, s. 98.

46) Tamtéž, s. 97.

47) Tamtéž, s. 96.

to, že nějaký nezaměnitelný rukopis má, což vůbec není tak samozřejmé. V Poznámkách o kinematografu nacházíme záznam, který bychom mohli vztáhnout i na Bressona: „Úspornost. Racine (svému synovi Luisovi): Znáš Váš rukopis natolik, že se nemusíte podepisovat.“ (s. 95) Také někteří filmoví tvůrci se snaží zdůraznit vazbu se svým filmem a ke své *écriture* připojují „signaturu“, kterou sdělují: já píšu. Pravděpodobně nejznámějším a nejnápadnějším příkladem takové signatury je osobní účast režiséra, jak ji známe z mnoha filmů Hitchcockových nebo Pasoliniho (Théban v *Oidipovi králi*, malíř v *Canteburských povídkách*): režisér jakoby svým tělem vpisoval do obrazu své jméno, sám se proměňoval ve svou vlastní signaturu, která již neoznačuje jen vlastní jméno (byť mnohem bezprostředněji než jméno uvedené v titulcích filmu), ale přímo v textu sebereflexivně poukazuje k aktu produkce – obracím se, odkazuji k sobě samému, ke svému psaní, neboť jsem to já, kdo píše. U Bressona se s takovou explicitní signaturou nesetkáme, ale můžeme o ní uvažovat ve smyslu souboru idiomatických rysů a stop, které ten, který se podepisuje, zanechává záměrně nebo náhodně ve svém díle.⁴⁸⁾

Derrida ve svém textu věnovaném básnické tvorbě Edmonda Jabése o písmu poznamenává: „Písmo je oddělení a mez tam, kde se smysl uvolňuje z vězení aforistické samoty. Protože všechno napsané je aforistické. Žádná ‚logika‘, žádné proplétání spojujících lán není s to dojít ke konci jeho bytostné diskontinuity a bytostné ne-skutečnosti, geniality jeho **zamlčeného** ticha. [...] Fragment není styl ani nezdar, nýbrž forma psaného. Pokud nepíše Bůh sám – ale i pak by to musel být Bůh klasických filosofů, jenž si nekladal otázky a nepřerušoval se [...]. Na rozdíl od leibnizovského Bytí a Knihy se racionalita logu, jemuž odpovídá naše písmo, řídí principem přetržitosti. Césura totiž nejen ukončuje a vymezuje smysl. [...] Především však césura dává smyslu vzházet. Jistě, nikoli sama a jako taková, avšak bez přeryvu – mezi literami, slovy, větami, knihami – by žádný význam nemohl procitnout.“⁴⁹⁾ Podtrhněme si oddělení, diskontinuita, ne-skutečnost, fragment, přetržitost, césura, přeryv a jsme u těch nejpodstatnějších rysů Bressonova „rukopisu“.

„Gramatika“ klasického filmu se vyznačuje úsilím co nejvíce zastřít diskontinuitu vyprávění: pečlivým stříhem se minimalizují trhliny, mezery a spoje mezi obrazy a scénami, nezbytné přechody jsou obratně překlenuty montáží. Takováto „gramatika“ kontinuity a spojitosti umožňuje filmu soustředit se na tzv. významné události děje a přitom uchovat plynulost vyprávění. Bresson naopak, zdá se, dělá vše proto, aby náš pocit diskontinuity co nejvíce vystupňoval. Zakoušíme především onu přetržitost, trhliny a mezery, takže není daleko pravdě příměr, že je to jako bychom byli nuceni číst větu, z níž byla odstraněna všechna adjektiva a většina substantiv a zůstaly pouze předložky a spojky.⁵⁰⁾

48) J. Derrida právě takto vymezuje jeden ze tří významů slova „signatura“: styl, nenapodobitelný idiom spisovatele, sochaře, malíře nebo řečníka. Vedle idiomatického souboru stylových rysů může pojem „signatura“ podle Derridy označovat jednak vlastní jméno, které lze vyjádřit jazykem, jednak „signaturu signatury“, tj. sebereflexivní poukaz k aktu produkce. Srov. J. Derrida, *Signéponge/Singsponge*. New York 1984, s. 54. K problematice signatury ve filmu srov. Peter Brunette – David Willis, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton 1990, s. 119 – 124.

49) J. Derrida, *Texty ...*, s. 315 – 316.

50) Srov. T. J. Kline, c. d., s. 152.

Z hlediska této diskontinuity je obzvláště zajímavá sekvence z *Kapsáře*, v níž Michel doprovází Jacquese a Jeanne do zábavního parku.⁵¹⁾ Scéna začíná pozváním Jacquese, který stojí ve dveřích, na **prahu** Michelova pokojíku. Po střihu na Jeanne, čekající u hlavního vchodu, následuje prolínačka na tři přátele sedící u stolku v kavárně. Po krátkém dialogu Jacques s Jeanne odcházejí za nějakou atrakcí zábavního parku. Bressonova kamera se soustředí na Michela, který zůstává sedět u stolu. Když se po chvíli zvedne i on a odchází, kamera jej nenásleduje a zůstává zaměřena na **prázdný** stůl. Prolínačka, která následuje, nás vrací zpět k prázdnému stolu a naznačuje tak plynutí času. Další prolínačkou se ocitáme na prázdném **schodišti**. Michel (zjevně vyčerpaný, v zašpiněných a potrhaných šatech) stoupá po schodech, vstupuje do svého pokoje, bere si džbán s vodou a snaží se smýt si krev z rukou. „Utíkal jsem a upadl jsem,“ komentuje scénu hlas mimo obraz. Teprve o něco později vyrozumíme (můžeme z náznaků uhadovat), že Michel v té době, kdy Bressonova kamera setrvala u prázdného stolu, byl patrně zraněn při krádeži hodinek. „Vůbec není důležité to, co na obraze je, ale to, co tam není,“ říká malíř, přítel hlavního protagonisty pozdějšího filmu *Čtyři noci snílka*, a jeho slova lze bezpochyby vztáhnout i na Bressonovu vlastní tvůrčí metodu. S jistou nadsázkou lze říci, že Bressonovy filmy tvoří právě ty scény, obrazy, záběry, které jiní režiséři ve střihně vyřazují. Přechody, švy a spoje nahrazují u Bressona akci, na niž se obvykle soustředí pozornost klasického narativního filmu. Místo bezprostřední vizuální zkušenosti jsme odkázáni na zprávu o těchto událostech, tak jak ji podává hlas mimo obraz náležející Michelovi. V té míře, v jaké je Michel nucen klamat své okolí, do té míry jsme nuceni také pochybovat o pravdivosti toho, co říká. „Text“ Bressonova filmu se tak stává značně podezřelým.

Zážitek diskontinuity je umocňován fragmentarizací a zlomkovitostí, která je základním atributem, doslova zákonem (Deleuze) Bressonova prostoru. Sám Bresson k tomu v Poznámkách o kinematografu říká: „O FRAGMENTACI: je nezbytná, nechceme-li upadnout do PŘEDSTAVENÍ. Vidět bytosti a věci v jejich oddělitelných částech. Izolovat tyto části. Učinit je nezávislými proto, abychom jim dali novou závislost.“ (s. 75) Už dobové kritiky vyčítaly Bressonovi, že v jeho *Dámách z Buloňského lesíka* je příliš mnoho dveří, oken, zdí a schodišť. Ty ve filmu *K smrti odsouzený uprchl* tvoří přímo osnovu příběhu: zdi a dveře cely, zamřížovaná okna, schodiště věznic.⁵²⁾ Podobně je tomu i v *Procesu Jany z Arku*, o níž Deleuze poznamenal: „Stoly a dveře nejsou dány celé. Pokojík Jany a sál tribunálu, cela odsouzené na smrt, nejsou dány v celcích, ale zachycovány postupně podle spojů, které z nich dělají skutečnost pokaždé uzavřenou, ale na nekonečno. Odtud pak speciální role rozrámování. Sám vnější svět se tedy nezdá být odlišný od cely, stejně jako les-akvárium z filmu *Lancelot od jezera*.“⁵³⁾ Cela se zdá být nejvlastnějším prostorem Bressonových hrdinů: ve vězeňské cele se ocitají Fontaine, Jana i Yvonne (*Peníze*), ale celou, z níž není úniku, jsou i pokojíky, v nichž živoří venkovský farář nebo Muška, i les, v němž bloudí rytíři svatého grálu. Základním atributem těchto rozrámovaných,

51) Tamtéž, s. 152 – 153.

52) Srov. Jean Sémolué, *Postavy Roberta Bressona*. „Panoráma“ 1957, č. 39, s. 1077.

53) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Citováno podle překladu Přemysla Maydla, který vydá NFA.

fragmentarizovaných prostorů je nejen samota, do níž jsou Bressonovi hrdinové vrženi, ale i jejich vratkost, heterogenost, ztráta spojitosti svých vlastních částí, „takže připojení se mohou dít nekonečným množstvím způsobů“.⁵⁴⁾ *Vítr vane, kam se mu zachce*, původně zamýšlený název filmu *K smrti odsouzený uprchl*, tak nabízí dvojí výklad: jednak odkazuje ke konkrétní scéně filmu, v níž je citována část Ježíšovy noční rozmluvy s Nikodémem⁵⁵⁾, jednak nepřímou poukazuje k Bressonově práci s prostorem: propojování jeho fragmentů může probíhat na mnoho způsobů, vzpěčuje se jakékoliv předběžné determinaci.

Také v *Deníku* je prostor fragmentarizovaný, je to prostor stavěný kousek po kousku, nebo ještě lépe: jakoby **krok za krokem**, což zvýrazňuje fakt, že farářovo utrpení na sebe bere podobu chůze a putování, zastavování (vstupujícího do virtuálního spojení s Kristovými zastaveními na křížové cestě).⁵⁶⁾ „Ta jitra, ty večery, ty cesty! Ty cesty proměnlivé, tajemné, ty cesty plné lidských kroků! Což jsem tedy tak miloval cesty, naše cesty, cesty světa? Které chudé dítě, vychované v jejich prachu, jim nesvěřilo své sny?“ zapisuje si už takřka na konci svého putování Bernanosův farář. Farář v Bressonově filmu jakoby bez ustání putuje: pěšky, na kole (není náhodné, že první obraz představuje faráře, jak stojí na cestě, opíraje se o jízdní kolo), na motocyklu (opojná jízda na legionářově motorce vzbuzuje nové naděje a touhu žít). S tím souvisí i struktura vstupů (vchodů) a výstupů (východů), jež obráží stav skutečného existenciálního bezdomovectví, ale i duchovního hledačství, jehož emblémem by mohl být již zmíněný první obraz, do něhož se prolne úvodní deníkový zápis: silniční ukazatel (se jménem Ambricourt), jež svým tvarem upomíná na symbol kříže. V této narativní struktuře, umožněné právě deníkovou formou⁵⁷⁾, epizody často začínají vstupem nebo vypravením se na cestu, aniž by byly dále rozvíjeny. Přestože farář pilně navštěvuje své farníky a překračuje prahy jejich příbytků, jen zřídkakdy můžeme mluvit o skutečném setkání. Většinou si s těmi, jež navštěvuje nebo potkává, vyměňuje sotva letmé pohledy a několik slov, jen výjimečně jsou dvě postavy rámovány v ustálené kompozici (farář a Chantal ve zpovědnici, farář a hraběnka během medailónkové scény, farář d'Ambricourt s farářem z Torcy během scény v chýši); potom však jde vždy o vypjaté okamžiky duchovní volby.

Vedle speciální funkce rozrámování odkazují četné dveře a vchody také k chronotopu s vysokou emocionálně hodnotovou intenzitou – **prahu**, který se podle Bachtina nejpodstatněji naplňuje v podobě chronotopu krize a životního zlomu. Chronotop prahu sledoval Bachtin především u Dostojevského, v jehož románech „představuje práh spolu se soumeznými chronotopy schodiště, předsíně, chodby a na ně navazujícími chronotopy ulice a náměstí hlavní místo děje a jeho následků, místa, na němž se vyhracují události – krize, pády, vzkříšení, obrody, prozření a dospívá se k životně důležitým

54) Tamtéž.

55) Na Nikodémovu otázku, jak se může člověk narodit, když už je starý, Ježíš odpovídá: „Vítr vane, kam chce... Musíte se narodit znovu.“ [J 3]; nepřesný citát zazní v rozhovoru dvou spoluvězňů právě ve chvíli, kdy se zdálky ozve střelba popravčí čety, jež znamená smrt jejich spoluvězně Orsiniho.

56) G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris 1983. Citováno podle překladu Přemysla Maydla, který vydá NFA.

57) „...deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná nepředvídatelností,“ poznamenává ve své úvaze o deníku Jiří Kolář. Viz J. Kolář, *Přestupný rok. Deník*. Praha 1996, s. 91.



*Četné dveře v Bressonově filmu vedle své speciální funkce rozrámování
tematizují chronotop prahu*
Foto archiv

rozhodnutím“.⁵⁸⁾ V této souvislosti připomeňme především epizodu návštěvy u doktora Lavigne: jestliže v knize zabírá několik stránek, zaplněných doktorovým nepřítelným blouzněním o Bohu a morfiu, v konečné verzi filmu z ní zůstala jen poslední věta⁵⁹⁾ („Konečně jsem se otočil zády, vyšel jsem, octl jsem se na ulici.“), transformovaná

58) Michail M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 369.

59) Srov. „Expresí skrze kompresi. Vložit do obrazu to, co by spisovatel rozvedl na deset stran.“ R. Bresson, *Poznámky...*, s. 76.

v onen zdrcující moment na prahu: nájezd kamery na dveře s vizitkou dr. Lavigne, které se vzápětí otevrou a vychází jimi farář, zatímco doktor Lavigne se pouze mihne za dveřmi, aby farář podal jeho ubohý kufřík a zase zavřel. Odtud se farář – po krátkém spočinutí v malé kavárně – vydává už jen na cestu k prahu poslednímu: namáhavě stoupá po točitých úzkých schodech k bytu svého dávného přítele Dufrétyho, který také vlastně bydlí na prahu, neboť jeho uzounká komůrka vede rovnou na odpočívadlo na schodech. V této „rakvi“, řečeno s Dostojevským, resp. s Bachtinem, „nelze žít pokojně se odvíjející biografický život, tady možno prožívat jedinež krizi, docházet k posledním rozhodnutím, umírat nebo povstávat k novému životu“.⁶⁰⁾ Na prahu, v ubohém pokojíku vedoucím přímo na úzkou chodbu ústící k odpočívadlu na schodech, bydlí i Michel z *Kapsáře*. Není to nijak náhodné, neboť *Kapsář* je prostoupen aluzemi na Dostojevského román *Zločin a trest* (příznačný detail: Michel, podobně jako Raskolnikov, svůj pokojík „na prahu“ nikdy nezamyká, a tak ještě zdůrazňuje labilitu a neuzavřenost svého „vnitřního prostoru“).⁶¹⁾ Michel, stejně jako ambricourtský farář, „žije“ na přechodu (na cestě) mezi (sub)prostory a není náhodné, že jeho zločiny jsou situovány do podzemní dráhy, na nádraží a na dostihy: zločin se u Bressona (stejně jako u Dostojevského) děje jako *pres-tuplenie*. V *Kapsáři* a podobně i v Bressonových pozdějších adaptacích Dostojevského (*Něžná a Čtyři noci snílka*, podle Bílých nocí) hraje struktura prahů důležitou roli: vše se tu děje jakoby na prahu, blízko prahu nebo s živým pocitem prahu; pro teplo zabydlených, světu uzavřených interiérů, odkud je daleko k prahu a v nichž se bez vzruchu odvíjí přirozený biografický život, není v Bressonově světě místa. Práh, otevírající a zavírající se dveře, chodba, schodiště (a každý jeho schod), odpočívadlo, venkovní vrata, za nimiž se otevírá anonymní svět velkoměsta (ulice, mosty, nábřeží), tak vypadá prostor těchto Bressonových filmů. To jsou ta Bachtinova „klíčová místa“, kde obvykle dochází ke krizi, neboť na prazích „může existovat pouze *krizový čas*, v němž *okamžik* se rovná letům, desetiletím, dokonce „bilionu let“.“⁶²⁾ V této souvislosti nelze nepřipomenout

60) Michail M. Bachtin, *Dostojevskij umělec*. Praha 1971, s. 234.

61) Relace k Dostojevského Zločinu a trestu jsou tu nepřehlédnutelné (a kritikou reflektované): jak v románu, tak ve filmu je hlavním protagonistou mladý, poněkud výstřední student, nucený žít v nuzných podmínkách. Jak Raskolnikov, tak Michel spáchají zločin (proti ženě), ale hmotným ziskem okázale pohrdají, neboť jsou motivováni závažnějšími důvody; oba totiž vyznávají teorii zločinu, o níž diskutují s vyšetřujícím policejním inspektorem. Když se Michel v kavárně náhodně setkává s policejním inspektorem, s nímž byl poprvé konfrontován na komisařství po svém zadržení na dostizích v Longchamps, na inspektorův dotaz týkající se jeho teorie zločinu otevřeně odpovídá: „**Není nová!**“ A pokračuje: „Talentovaní a geniální lidé mohou v některých případech neuposlechnout zákon...“ Skutečně, Michelova teorie zločinu není nová a Michel (v míře, v jaké to dovoluje ekonomie filmu) opakuje v následujícím rozhovoru v zásadě základní argumenty a pojmy Raskolnikovovy teorie bonapartismu. Jak v románu, tak ve filmu se setkání s inspektorem opakují (v kavárně, v inspektorově kanceláři, v Michelově podkrovním pokojíku): Bresson zjevně „adaptuje“ z Dostojevského románu známou hru kočky s myší, kterou s Raskolnikovem hraje Portfirij Petrovič. Oba protagonisté se také se svým zločinem svěřují dívce (Raskolnikov Soně a Michel Jeanne), pomocí níž (snad) nalézají útěchu a dospívají k závěrečné konverzi. Vedle těchto zjevných (a připusťme, že vnějších) souvislostí jsou tu i relace hlubší, strukturní, které se dotýkají např. práce s prostorem, karnevalizace, dialogičnosti... Také deníkový zápis v úvodu *Kapsáře* zakládá formu zpovědi, jež je pro Dostojevského příznačným kompozičním postupem, přestože ve smyslu ich-formy ji používal výjimečně. Srov. T. J. Kline, c. d., zj. s. 158 – 173.

62) M. M. Bachtin, *Dostojevskij...*, s. 233.

opakovanou sekvenci z filmu *Čtyři noci snílka*, v níž hlavní protagonista Jacques jde pomalu po schodech k bytu, kde má předat vzkaz někdejšímu milenci Marthy, kterou sám miluje. V dlouhé sekvenci, uvozené obrazem venkovního vstupu a ukončené odevzdáním dopisu pootevřenými dveřmi bytu, nám kamera ale ani jednou neukáže mladíkovu tvář a pomalou jízdou snímá v polocelku pouze nohy stoupající po schodišti; tematizuje tak bachtinovský práh, prostoupený krizí: Jacques, stravovaný mukami neopětované lásky, po něm stoupá ke svému nevyhnutelnému pádu – ztrátě milované bytosti.

Literárnost a adaptace

Bressonova tvorba, jakkoli vnitřně homogenní a obdivuhodně důsledná ve své věrnosti metodě, je poznamenána i paradoxy. Rozporný je také Bressonův vztah k literatuře: na jedné straně stojí proklamativní zdůrazňování naprosté nezávislosti kinematografu na jiných druzích umění, na straně druhé nelze přehlédnout skutečnost, že celá řada Bressonových filmů se inspiruje literaturou (je jí prostoupena, nasycena) a o jejich literárnosti můžeme uvažovat bez ohledu na to, zda se jedná ještě o „adaptaci“ (*Deník venkovského faráře*) či nikoli (*Kapsář*).⁶³⁾ Ony uvozovky u pojmu adaptace nejsou vůbec zbytečné a chceme jimi především zdůraznit, jak je Bressonův přístup vzdálen tradičním a kanonizovaným modelům a konceptům filmové adaptace.

„Adaptace“ Bernanosova *Deníku venkovského faráře* zaujímá mezi Bressonovými prepisy literárních textů místo zcela výjimečné: znamenala nejen radikální rozchod s tzv. „film de qualité“, charakteristickým pro francouzskou poválečnou kinematografii (a adaptace literárních děl zvláště), ale jí se, jak to manifestoval už Bazin, začíná nové stadium filmových prepisů. Bazinova vynikající esej končí dnes už legendární větou: „Po Robertu Bressonovi jsou Aurenche a Bost již jenom Viollet-le-Dukové filmového přepisu.“⁶⁴⁾ Ve své době proslulý architekt Viollet-le-Duc reprezentoval určitý přístup k restaurování středověkých staveb, vyznačující se často značnou volností ve vztahu k původnímu stylu a anachronickými i nadbytečnými ozdobnými detaily. Přirovnáním k tomuto architektovi, jehož nejznámějším dílem je patrně „restaurování“ hradeb středověkého města Carcassonne, vystihl Bazin i podstatné rysy přístupu k literární předloze významné scenáristické dvojice Jean Aurenche a Pierre Bost, kterou proslavily především adaptace Gidovy *Pastorální symfonie* a Radiguetova *Ďábla v těle*. Jejich přístup se na jedné

63) Uvažujeme-li o literárnosti *Kapsáře*, signalizuje ji již text, který následuje bezprostředně po titulu filmu; francouzský termín pro takovýto text je *prière d'insérer* a jeho funkcí bylo žádoucím způsobem orientovat čtenářovu pozornost. Poukazuje k dlouhé tradici literární konfese, zahrnující nejen Rousseaua, Diderota nebo Montaigne, ale i mnohé další autory osmnáctého století; součástí této tradice jsou ovšem i její subverze, což můžeme sledovat na příkladech pozdějšího využití této techniky, kdy úvodní text se stává spíše pastí pro důvěřivého čtenáře než opravdovou pomocí. Vedle již zmíněných relací k Dostojevského *Zločinu a trestu* (a to jak v rovině motivické, tak strukturní) hraje v *Kapsáři* důležitou roli ještě kniha Richarda S. Lamberta *The Prince of Pickpockets*, která je tematizována jednak vizuálně, jednak se stává předmětem rozhovorů mezi Michelem a policejním inspektorem. Srov. T. J. Kline, c. d., zj. s. 149, 173 – 177.

64) A. Bazin, c. d., s. 105.

straně vyznačoval pečlivou (re)konstrukcí dobové atmosféry, na straně druhé byl poznamenán tím, že literární dílo jim sloužilo jako „záminka“ či „příležitost“ k uvádění jistých elementů, jež byly literárnímu textu naprosto cizí. Výsledkem pak byla vždy specifická „nevěrnost“ k předloze, jak ji můžeme stopovat i v Aurenchově pokusu o filmový přepis *Deníku venkovského faráře*.⁶⁵⁾ Jean Aurenche předložil už v roce 1947 scénář, který ovšem Bernanos odmítl. Nikoli proto, že by zcela zavrhoval myšlenku filmové adaptace⁶⁶⁾, ale proto, že Aurenchovy zásahy pro něj byly naprosto nepřijatelné, neboť zrazovaly ducha jeho románu: eliminace pro farářovu cestu spásy klíčových postav (farář z Torcy, doktor Delbende, Olivier), nahrazení vnitřní revolty okázalou blasfemií (Chantal vyplivne posvěcenou hostii) a změna závěrečné věty románu „Co na tom záleží, všechno je milost“ na repliku „Když je člověk mrtvý, všechno je mrtvé“. O mnoho úspěšnější nebyl ani pokus Bressonova blízkého přítele, dominikánského kněze Raymonda Bruckbergera, který zase bez jakéhokoli opodstatnění přenesl děj románu do doby okupace. Bresson začal na své verzi pracovat také už v roce 1948, ale až v roce 1950, poté, co Albert Béguin jako správce literární pozůstalosti akceptoval jeho návrh a Union Générale Cinématographique poskytla finance, mohl přistoupit k realizaci filmu, představující kvalitativně nový typ filmové adaptace.⁶⁷⁾

Do Bressonova *Deníku* bylo možné podle Bazina filmové přepisy dělit na ty tzv. věrné (kde „věrnost“ znamenala respektování ducha předlohy, ale i hledání filmových ekvivalentů) a přepisy volné (kde originál byl jen pouhou inspirací pro film, který se již nesnaží román nahrazovat, ale existovat po jeho boku). Avšak v případě *Deníku* již nejde o to, jakkoli věrně a inteligentně překládat, nebo se nechat volně inspirovat, vytvářet film „přirovnatelný“ k románu nebo „důstojný“ literární předlohy, ale o záměr filmem román přepsat, což je něco zcela odlišného od tradičně chápaného překladu. Nejde o to, román ve filmu rozpustit, ale naopak filmem zdůraznit jeho existenci: Bressonovou realitou není látka nebo téma románu, ale přímo **románový text**.⁶⁸⁾ Bazin mluví doslova o „psané realitě“, neboť text románu představuje pro Bressona „syrový fakt“, danou realitu, kterou téměř nelze přizpůsobovat. Ono „téměř“ znamená, že Bresson sice výrazně redukuje text, škrtá, ale nikdy nezhušťuje, jelikož i to,

65) Srov. François Truffaut, *Jistá tendence francouzského filmu*. In. *Román o Françoisi Truffautovi*. Praha 1989, s. 175.

66) Bernanos v článku (*Samedi-Soir*, 8. 11. 1947) o problémech filmové adaptace *Deníku* vyjádřil sice otevřeně svou nelibost nad scénáristickým pokusem Jeana Aurenche a podrobil jej (ještě před Truffautem) ničující kritice, současně však povzbuzoval další scénáristy, aby se znovu pokusili přepsat *Deník* do filmového jazyka. Bernanos byl skutečně zaujat myšlenkou filmové adaptace *Deníku*, a to tím spíš, že o hlavní roli projevoval vážný zájem Jean-Louis Barrault, kterého Bernanos nesmírně obdivoval v *Dětech ráje*. Bernanosovi však nebyl film zcela cizí i z toho důvodu, že v té době pracoval na svém posledním díle, scénáři nazvaném *Dialogy karmelitek*, jehož se ujali Bernanosovi přátelé Raymond Bruckberger a Philippe Agostini (kameraman prvních Bressonových filmů). Z jejich pokusu však v té době i přes autorovo požehnání sešlo. Později scénář oživil Albert Béguin, který jej s velkým úspěchem uvedl na divadelní scéně, a vzápětí proslavil Francis Poulenc, jenž na jeho základě napsal svou mistrovskou operu (1956). Až v roce 1960 realizovali Bruckberger s Agostinim svůj původní záměr, ale s mnoha změnami a bez valného ohlasu. Srov. Robert Speaight, *Georges Bernanos*. London 1973, s. 261n.

67) S. Hayward – G. Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London 1990, s. 138.

68) A. Bazin, c. d., s. 103 – 105.

„co zbude z proškrtaného textu, je ještě **fragment originálu**“, uchovávající si literární charakter.⁶⁹⁾

Když Dudley Andrew ve své vlivné práci *Concepts in Film Theory* vymezuje tři základní adaptační modely – výpůjčka (borrowing), transformace (transforming sources) a křížení (intersecting) – , slouží mu právě *Deník venkovského faráře* jako hlavní a korunní příklad onoho křížení, při němž specifická literárního textu zůstává zachována, neboť režisér se nijak nesnaží to, co se v originále jeví jako „nefilmové“ (psaní deníku, hrdinovy reflexe a meditace, vyprávění v ich-formě), přizpůsobit novému médiu. V důsledku toho zůstává každý z křižujících se uměleckých druhů – literatury a filmu – sám sebou. Vzdálenost a napětí mezi nimi se nesmazává, ale naopak zdůrazňuje.⁷⁰⁾ Bresson mezi představený svět filmu a diváka „vloží“ popsaný list deníku, doprovázený hlasem mimo obraz, odříkávajícím svůj text – stejně jako další postavy – s chladnou a mechanickou nezúčastněností.

Literárnost Bressonova *Deníku* je zdůrazňována zcela záměrně; Bazin upozorňuje na to, jak Bresson místo, aby obětoval, co bylo nejvíce „literární“, a zachoval četné pasáže oplývající „filmovými“ obrazy a bohatými vizuálními evokacemi, postupoval zcela opačným směrem: „Z obou podob je „literární“ film a román se hemží obrazy.“⁷¹⁾ Zatímco Bernanosův román oplývá smyslovými detaily, Bressonův film se vyznačuje přísnou strohostí a askezí. Abstraktní geometrii reflexivních obrazů ukotvuje často pouze zvuk: přirozené zvuky jako skřípot kol venkovských povozů, štěkání psů, hluk motoru legionářova motocyklu, fičení větru nebo zvuk hrábí shrabujících listů nejen symbolizují přítomnost světa, „zaplňují“ onu prázdnotu kolem faráře (aby tak paradoxně jeho izolovanost od světa umocňovaly), ale na druhé straně konstituují i atmosféru existenciálního hledání milosti. Jakkoli jsou totiž tyto zvuky a hluky „realistické“ (nejsou předem zatíženy symbolickými významy), získávají nečekaně mystické nebo nadsmyslové kvality. V tomto smyslu kontrastuje jejich užití s původní hudbou Jeana Jacquese Grünenwalda, která od samého počátku povznáší farářovo hledání milosti, harmonizuje je, zdůrazňuje jeho kontinuitu od prvního deníkového zápisu až k závěrečnému osvobozujícímu poznání, že „vše je milost“. Ale deníkové zápisy, i když vedené v minulém čase, tuto kontinuitu neznají: jsou „otevřené“, neboť co bude obsahem zítřejšího zápisu, je dosud neznámé. Právě tuto otevřenost do filmu vnáší i přirozené denní zvuky a hluky, které jakoby „zvrásňují“ původní hudbu, jež příliš jednoznačně zdůrazňuje konečné smíření a vykoupení na úkor jeho hledání.⁷²⁾

69) Tamtéž, s. 99.

70) Andrew poukazuje na to, že moderní kinematografie nabízí další příklady narůstajícího zájmu o tento koncept filmové adaptace: vedle Bressonovy *Procesu Jany z Arku*, opírající se o dobové soudní spisy, a *Mušky*, inspirované znovu Bernanosem, uvádí příklady adaptací J.-M. Strauba: *Othon* (podle dramatu P. Corneille) a *Kronika Anny Magdaleny Bachové*, a P. P. Pasoliniho: *Medea*, *Dekameron* a *Canterburské povídky*. Srov. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford 1984, s. 96 – 104.

71) A. Bazin, c. d., s. 93.

72) Bresson se tohoto „přepychu“ hudebního doprovodu brzy vzdal a svůj postoj k hudbě ve filmu formuloval jednoznačně v Poznámkách: „Žádnou hudbu jako doprovod, podporu nebo posilu. *Vůbec žádnou hudbu*. Zvuky se musí stát hudbou.“ (s. 27) Dokonalým naplněním této maximy je scéna z *Peněz*, v níž otec ženušky hraje na klavír Bachovu Chromatickou fantazii a sklenka vína, kterou odložil na okraj klavíru přitom spadne a rozbije se – zvuk přerušuje hudbu, aby se sám stal hudbou, která je sama úzkost, určující celkové ladění filmu.

Osobitě chápaná „věrnost“ literárnímu textu nevyklučovala ani další paradoxy: Bresson mohl ochotně, a to bez jakékoli ironie, vyjít vstříc přání distributora a vystříhnout z dokončovaného filmu 45 minut. Tyto stříhy ovšem příznačně zahrnovaly zpravidla především vedlejší postavy a prostory: další setkání s farníky (včetně mše), nervózní setkání s farářovým představeným, již zmíněnou rozsáhlou konzultaci s doktorem Lavigne, během níž se farář dozví diagnózu své nemoci...⁷³⁾ Bresson se mohl těchto a podobných scén dobře vzdát, poněvadž to, co ho skutečně zajímalo, bylo farářovo vnitřní drama a jeho „spirituální rytmus“, pulzující v opakovaných scénách psaní, ve vracejících se gestech, promluvách, přirozených zvucích a obrazech podzimní pochmurné, zubožené krajiny. Bresson si mohl dovolit vyloučit a redukovat četné scény mimo jiné také proto, že převzal deníkovou formu Bernanosovy předlohy, tedy heterogenní formu, v níž celkový rozvrh a „naladění“ získávají převahu nad logikou konvenčních dramatických zápletek. Společně s deníkovou formou přebírá Bresson i subjektivní perspektivu vyprávění, která ostatně dobře koresponduje s jeho přesvědčením, že kinematograf musí být (narozdíl od především vnějšího a dekorativního divadla) vnitřní, **intimní**: „Nemůže vyjadřovat nic kromě naší osobní zkušenosti, to znamená, co by nebylo prošlo námi.“⁷⁴⁾ Ačkoli subjektivní hledisko postavy imituje jen několikrát subjektivní pohled kamery, užitý princip deníku nám dovoluje dokonce i čelní pohledy na faráře považovat za závislé na jeho perspektivě.

Světlo a „příběh lyrické abstrakce“

Cesta k oné vzrušující niternosti *Deníku venkovského faráře* vedla přes důsledná omezení, která si Bresson uložil: soustředění na určité postavy (jejich počet byl oproti románu zredukován), doprovázené zaujetím pro tvář (obzvláště čelo a oči), ruce a nohy⁷⁵⁾; a určité objekty: ubohé, zablácené cesty a holé stromy zasmušilé krajiny⁷⁶⁾, dveře a okna u obydlí, lampy, kamna a krby z vnitřního zařízení domů. Bresson pracuje s prostorem, jak jsme již ukázali, velmi moderně: ve filmu je spíše sugerován, naznačován; není to tedy prostor celistvý a plný, ale fragmentarizovaný a důsledně subjektivizovaný, vnitřní. Není to však jen důsledná restrikce postav, předmětů a věcí, jež jsou snímány, ale i jistá spiritualizace fotografovaných postav a věcí. Je to jakási vratkost a labilnost obrazů, v nichž to viditelné se zdá být neustále na hranici: přechází v neviditelné. Tomu odpovídá i Bressonova práce se světlem a „grafické“ kvality filmu. Příkladný je v tomto směru farářův dialog se Chantal odehrávající se ve zpovědnici. V jediném záběru přechází Bresson od protikladu dvou tváří, aby se soustředil na zpovídající se Chantal, jejíž šedavá tvář-masku vystupuje ze tmy, do níž je jinak celá postava ponořena. Několik následujících protizáběrů

73) Robert Bresson. Reihe Film 15. München, Wien 1978, s. 107.

74) Cit. podle Patrick Bureau, *Robert Bresson neboli umění proporcí*. „Panorama zahraničního filmového tisku“ 1966, č. 14, s. 679.

75) „Model. Uzavřen ve svém tajemném zjevu. Přinesl si s sebou všechno, co z něj bylo mimo něj. Je tam, za svým čelem, za svými tvářemi.“ Viz R. Bresson, *Poznámky...*, s. 20.

76) „Viditelná řeč“ těl, předmětů, domů, cest, stromů, polí.“ viz tamtéž, s. 21.



Noční výjevy nabývají díky světlu symbolické platnosti: lampy a lucerny dávají nejen světlo, ale jsou i „zdrojem“ vnitřního světla osamělých duší vržených do temnoty vesmíru

Foto archiv

ústí ve farářův nečekaný požadavek, aby mu vydala dopis, který skrývá v kapse. Pohled kamery sjede z tváře na ruku, která ze tmy vyjme svítivě bílou obálku dopisu a vloží ji do farářovy ruky. Bez střihu se Bresson vrací k úvodní kompozici scény: znovu protiklad dvou tváří v jediném záběru, Chantal vychází ze tmy zpovědnice, mívá faráře a vychází z rámu záběru. Farářova tvář, v níž se odráží hluboký vnitřní svár i zadostiučinění, se bezprostředně prolne v plameny ohně v krbu, v němž spaluje neotevřenou obálku dopisu Chantal. Mravní zápas, který v této scéně svádějí obě postavy, je především vnitřní alternativou dvou silných duší, opírající se o grafické kvality obrazu: šedavá tvář Chantal, o niž se sváří tma se světlem, je konfrontována s jasně ozářenou tvář faráře, bělostná dívčí ruka „vytrhává“ temnotě dopis – dokument slepé nenávisti a bezradného zoufalství.⁷⁷⁾

77) Dopisy hrají v *Deníku venkovského faráře* i *Kapsáři* důležitou roli a jejich vizuální tematizace poukazuje znovu k Bressonovu zaujetí problematikou písma, ale také k již zmíněné spřízněnosti deníkové a dopisové narace jako dvou základních podob psaného vyprávění ve filmu. Vedle farářem neotevřeného a spáleného dopisu Chantal hrají ve farářově „hledání milosti“ i další dopisy často klíčovou roli. Nejprve je to anonymní dopis, vybízející faráře, aby opustil svou farnost; náhodné odhalení pisatelky dopisu (je jí vychovatelka Louise, milénka hraběte) přivádí faráře k tomu, že se začne ještě horlivěji zajímat o život členů hraběcí rodiny a významným způsobem zasáhne do jejich osudů. Dopis od hraběnky podává důkaz o vnitřním smíření a milosti, jíž se jí od faráře těsně před smrtí dostalo. Když farář dopis obdrží,

Mluvím-li o grafických kvalitách Bressonova *Deníku*, musím připomenout ještě scénu, v níž farář při návštěvě faráře z Torcy převrátí nešťastnou náhodou láhev s vínem, které se rozlije po podlaze. Ve farářově „příběhu spásy“ odkazuje ke Kristově prolité krvi, ale ještě zajímavější jsou další relace, které poukazují jak k mokré, porézní atmosféře krajiny, tak k blátu a krvi ve farářově tváři po jeho nočních mdlobách a prvním chrlení krve. Stružky po podlaze rozlitého vína získávají v neposlední řadě i samostatné výtvarné kvality: mohou odkazovat ke znakovým „gestickým improvizacím“, vytvořeným inkoustem na papíru, který vkládá farář do svého deníku. Obdobné grafické kvality získává rovněž prolnutí psaného textu do obrazu noční krajiny, které předchází farářovým prvním mdlobám: pokřivený kmen mohutného stromu „rozřezává“ obraz a vytváří úhel se svažujícím se pozadím, jeho četné větve „žilkující“ filmové plátno přitom dosahují podobného vizuálního efektu jako stránky deníku s divoce přeškrtnutým textem nebo po podlaze rozlité víno (které ostatně farář z Torcy přirovnává k mizerné tinktuře). Znovu se nám připomene Bressonův výrok, že kinematograf „je písmem zítřka, je to písmo používající dva inkousty – jeden pro zrak, druhý pro sluch“. ⁷⁸⁾ Strohá, úsporná krása Bressonova „grafického“ stylu a výtvarné kvality obrazu kontrastují s bezútěšností krajiny a opuštěností faráře. Po prvních mdlobách se farář zvedá z bláta a na jeho tvář šikmo dopadá odražené noční světlo, poukazující k farářově spirituální vyvolenosti.

Světlo se v těchto scénách osamostatňuje, proměňuje se v substanti obklopenou temnotami. Jestliže šedé, kalné světlo vytváří matnou, tlumenou atmosféru farářova obydlí ve dne, noční výjevy nabývají díky světlu symbolické platnosti: četné lampy, lucerny a třepotající se plameny ohně v krbu dávají nejen světlo, ale jsou i zdrojem vnitřního světla duše, vržené do temného vesmíru. A naopak, osvětlená okna farářovy podkrovní světničky prozrazují skutečné bezdomovectví farářovy osamocené duše. Izolovaný plamen svíce či lampy je svědectvím samoty, plamen je – podle Bachelarda – světem osamělého člověka. Je i obrazem farářova Utrpení, které je „procesem“: „Plamen hoří a plamen sténá. Plamen je bytí, které trpí. Za temného praskotu vystupují plameny z tohoto pekla. I ta sebemenší bolest je znakem bolesti světa.“ ⁷⁹⁾ Bachelard však neslyší pouze bolestný praskot bytí, které hoří, ale vidí v hořícím plameni i fenomén-vzor, skvělý příklad aktivního očištění, kdy „hmota, nadevše prostá, vytváří světlo. Očišťuje se ve svém aktu, který dává světlo“. ⁸⁰⁾ Plamen je mu tak symbolem bytí, které je stravováno svým uskutečňováním: „Plamen je bytí-uskutečňování, uskutečňování-bytí. Cítit se sám a plně plamenem, plamenem v jeho dramatu bytí-uskutečňování – ničit se, dává světlo...“ ⁸¹⁾

vyjme z obálky černě orámovaný list, jehož text je vzápětí vizualizován a současně čten farářovým hlasem mimo obraz; poté je ukázán i farář, jak sedí u stolu drží stránku dopisu a nahlas (si) jej čte. Z hlediska vyprávěcí situace představuje tato scéna první příklad dramatizovaného čtení. Druhý reprezentuje čtení Dufrétyho dopisu, který farářovi z Torcy referuje o posledních okamžicích farářova života. V *Kapsáři* jsou důležité oba dopisy adresované Michelovi: první informuje o matčině nemoci, ale Michel, příliš zaujat zdokonalováním svých kapsářských dovedností, jej dlouho přehlíží, druhý dopis (od Jeanne) jej zastihne již ve vězení a předznamenává závěrečnou Michelovu „konverzi“.

78) Cit. podle Michel Ciment, *Poezie preciznosti: Robert Bresson*. „Interpressfilm“ 1984, č. 2, s. 40.

79) G. Bachelard, c. d., s. 14 a 61.

80) Tamtéž, s. 44.

81) Tamtéž, s. 55.

Venkovský farář se vydává osudu plamene, bytí, které se stravuje, aby se obnovilo. Farař je neustále přitahován k světlu a teplu plamenů, lamp a oken, ale slabé světlo pronikající okny ve dne nebo vydávané lampami v noci je příliš skromné na to, aby ozářilo celou farařovu tvář, která se tak často proměňuje v místo, jímž prochází diagonální hranice mezi světlem a stíny, jež vrhá temné pozadí.

Neodehrává se tu však zápas temných a světlých hodnot a stíny nedeterminují prostor neodvolatelným způsobem, charakteristickým pro expresionismus. Zatímco expresionismus rozvíjí – podle Deleuze – princip opozice, konfliktu nebo zápasu: zápasu ducha s temnotami, pro zastánce lyrické abstrakce, k nimž lze volně přiřadit i Bressona, aktem ducha není zápas, ale **alternativa**. Stíny u Bressona neztrácejí na své hrozivosti, neboť nepřestávají odkazovat k temnotám, jež vždy zneklidňují, ale stín již „neprodukuje do nekonečna stav věcí, spíše vyjádří nějakou alternativu mezi daným stavem věcí a možnostmi, virtuálností, která jej přesahuje“.⁸²⁾ Namísto boje a oponování jde v lyrické abstrakci, tak i u Bressona o dohodování hranic, střídání bílá – černá, jemuž odpovídá v *Deníku* nejen rytmické střídání mezi dnem a nocí (jak se zmiňuje Deleuze), ale i pravidelné deníkové scény, při nichž se inkoustová černá písma „rozlévá“ po tajemné běli dosud prázdných stránek deníku, který je koneckonců místem, kde se ona alternativa ducha „děje“.

Deleuze se odvolává na Pascala, podle něhož alternativa ducha spočívá „mezi způsobem existence toho, kdo se ‚vsází‘, že Bůh existuje, a způsobem existence toho, kdo sází na neexistenci anebo kdo se nechce vsadit. Podle Pascala jenom ten první si je vědom toho, že jde o volbu [...]. Zkrátka volba jakožto duchovní determinace nemá jiný předmět nežli sebe samu: volím, že budu volit, a tím také vylučuji veškerou volbu činěnou na způsob, že není volby“.⁸³⁾ O tom, k čemu tato duchovní volba směřuje, není v *Deníku venkovského faráře* sporu: oběť toho, kdo takovouto opravdovou volbu podstupuje. Prázdný kříž, jehož nezřetelné obrysy vystupují z bílého plátna, implikuje ale nejen farařovu oběť, nýbrž i to, že farář se v této oběti nachází, neboť je to oběť, kterou podstupuje pouze za podmínky, že ví, že by ji přinesl „pokaždé znovu a že ji činí navždycky“. V tomto smyslu je venkovský farář postavou autentické volby nebo vědomí volby, spočívající ve volbě volby, která vkládá do hry vždy celou sázku, ale v momentu oběti dává znovu vše nalézt; oběť, již uskutečňuje postava opravdové volby, tak nepřestává být znovupočátkem.⁸⁴⁾ A čím jiným než takovým znovupočátkem je i závěrečná „neposkvrněná“ bělost plátna?

Světlo na bílém plátně nám znovu připomíná Deleuzův postřeh o tom, že „lyrická abstrakce se definuje dobrodružstvím světla a bílé“. Čisté imanentní nebo duchovní světlo bílého plátna se ocitá za hranicemi bílé, černé nebo šedé, jejichž střídání determinovalo fyzický prostor, a otevírá, zakládá prostor duchovní: „První prostor je rázu celý a uzavřený, ale ten druhý není rozdílný, je to tentýž, naleznuvší jen duchovní otevřenost...“⁸⁵⁾ V tomto smyslu můžeme *Deník* číst i jako příběh lyrické abstrakce. Deleuze se vrací k Bergsonovu principu „fragmentace“: právě jí, rozdrobením uzavřeného souboru

82) G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Citováno podle překladu Přemysla Maydla, který vydá NFA.

83) Tamtéž.

84) Tamtéž.

85) Tamtéž.

se otevírá cesta k celku duchovnímu. A nebo jak to říká farář v Bernanosově románu: „...zeď musí jednoho dne povolit, a všechny trhliny se otvírají k nebi.“

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Vystudoval Filosofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis) a po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Nyní působí jako odborný asistent na katedře české literatury FF UK, kde vede semináře literární teorie a interpretace. Věnuje se problematice interdisciplinárních (a intertextuálních) relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra české literatury,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Deník venkovského faráře

(Le Journal d'un curé de campagne)

Union Générale Cinématographique, 1950

Režie: Robert Bresson. **Námět:** podle stejnojmenného románu Georgese Bernanose. **Scénář:** Robert Bresson. **Kamera:** Léonce-Henry Burel. **Střih:** Paulette Robert. **Hudba:** Jean Jacques Grünenwald. **Výprava:** Pierre Charbonnier. **Produkce:** Léon Carré.

Hrají: Claude Laydu (ambricourtský farář), Nicole Ladmíralová (Chantal), Nicole Maureyová (Louisa), Marie-Monique Arkellová (hraběnka), Armand Guibert (farář z Torcy), Jean Riveyre (hrabě), Jean Danet (Olivier), Antonine Balpetré (dr. Delbende) ad.

Kapsář

(Pickpocket)

Lux Films, 1959

Režie: Robert Bresson. **Námět:** podle stejnojmenného románu Georgese Bernanose. **Scénář:** Robert Bresson. **Kamera:** Léonce-Henry Burel. **Střih:** Raymond Lamy. **Hudba:** Lully. **Výprava:** Pierre Charbonnier. **Produkce:** Agnès Delahaie.

Hrají: Martin Lasalle (Michel), Marika Greenová (Jeanne), Pierre Leymarie (Jacques), Jean Pelegri, Kassigi, Pierre Etaix ad.

Další citované filmy:

Canterburské povídky (I racconti di Canterbury; Pier Paolo Pasolini, 1971), *Čtyři noci snílka* (Quatre nuits d'un reveur; Robert Bresson, 1970), *Ďábel v těle* (Le Diable au corps; Claude Autant-Lara, 1947), *Dámy z Buloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Dekameron* (Pier Paolo Pasolini, 1970), *Deník komorné* (The Diary of a Chambermaid; Jean Renoir, 1946), *Dopis od neznámé* (Letter from an Unknown Woman; Max Ophüls, 1948), *India Song* (Marguerite Durasová, 1974), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Kind Hearts and Coronets* (Robert Hamer, 1949), *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (Chronik der Anna Magdalena Bach; Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1968), *Lancelot od jezera* (Lancelot du lac; Robert Bresson, 1973), *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1966), *Nejlepší film Tomáše Graala* (Thomas R. Graals bästa film; Mauritz Stiller, 1917), *Něžná* (Une femme douce; Robert Bresson, 1969), *Oidipus král* (Edipo Re; Pier Paolo Pasolini, 1967), *Othon* (Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1969), *Pastorální symfonie* (Symphonie pastorale; Jean Delannoy, 1946), *Peníze* (L'argent; Robert Bresson, 1982), *Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc; Robert Bresson, 1961).

SUMMARY

THE DIARY OF A COUNTRY PRIEST

Robert Bresson's Cinematograph

Petr Málek

The first part of the study is dedicated to the novel by Georges Bernanos *The Diary of a Country Priest* (1936). The author points out that the masterpiece is not an authentic intimate diary but a novel written in diary form in which the actual act of writing a diary is part of the literary fiction – the story of the priest of Ambricourt unfolds from the moment when he starts taking notes in his diary. An important part of the notes is also the thematisation of and the reflection on writing, the act of relating to the manuscript of the diary – the total baring of one's recording self.

The introductory scene to Bresson's film transcription of *The Diary of a Country Priest* (1950) sets up the fictive world of the film as **the space of writing**; a long shot focuses our attention first on the top cover of the priest's diary followed by a view of the first page covered with the opening notes and accompanied by voice-over. The visualisation of the front cover of the diary serves to present as the source of the film narrative not Bernanos' novel but the diary kept by the fictitious character of Bernanos' novel (and also of Bresson's film) – the priest of Ambricourt. All that is seen originates in the priest's diary, emerges from the written text, has its source in the written narrative.

Bresson's film, in fact, presents the diary in three different manners – through the actual diary note which is in the process of being written, through a voice-over commenting (i. e. placing and listing) the individual scenes being watched on the film screen and, finally, indirectly by applying techniques like fade-out, dissolve, ellipse, etc., signalling that what we are watching are not the actual events but their reflection, the result of their „transformation“ by the medium of the diary. With the exception of the opening diary scene, the diary is always shown at a moment when it is **being written**. Bresson uses the potential of a diary fully and consistently – he thematizes the text which **is happening**, which very often happens to be in the immediate vicinity of currently happening (i. e. not concluded) events. The specific bond of the sound track and the returning image of an unfinished page of the diary and of the **writing hand** has an additional important consequence for the way in which we perceive the film – even in the moments when we hear the voice-over the awareness remains of a text being not only read or narrated, but also written.

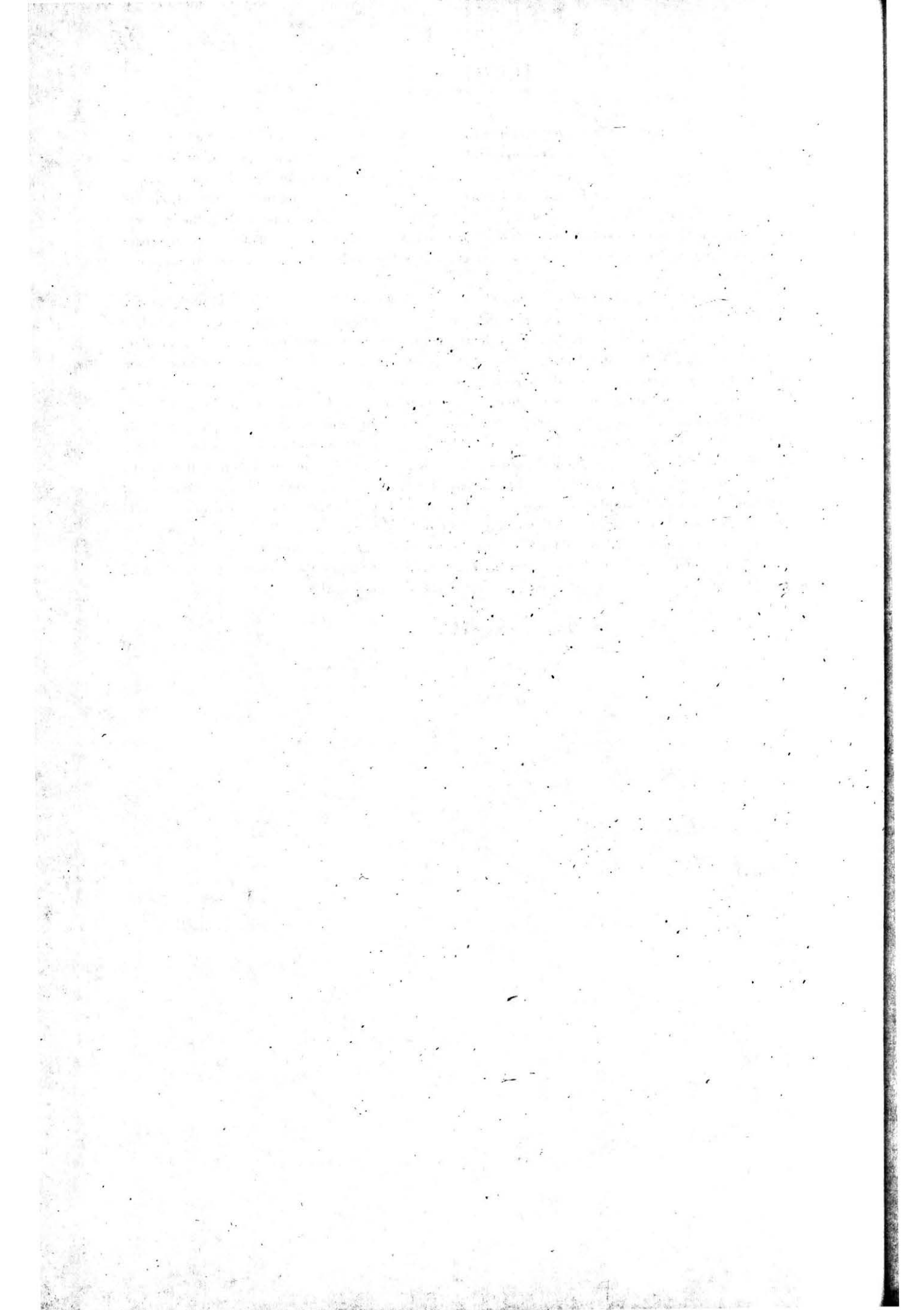
A later Bresson film, *Pickpocket* (1959), also opens with a scene of a writing hand accompanied by voice-over, once again pointing to Bresson's deep fascination by the human hand and the issue of writing. It is in this period, as if defined by the written diary records with which both films open, that the larger part of Bresson's own notes were conceived, the same notes that were later published with the title *Notes on the Cinematograph* (*Notes sur le cinématographe*). In these Notes Bresson formulates his conception of the cinematograph (*cinématographe*) which he put in contraposition to film (*cinéma*); the cinematograph is, in his view, synonymous with film art, in which he sees a new **manner of writing**, a new **script**. Reflections on film as a type of script occur rather rarely in film-theory thought and may appear to be of marginal importance (only as a kind of supplement to reflections on film language), according to the author of the study, however, it is the harbinger of the later strong wave of interest in film *écriture* which is however part of a broader discourse in which nothing less important is at stake than the rehabilitation of script, of discourse, in which the term *écriture* acquires further meanings having but very little in common with script in the traditional sense of the word (Roland Barthes, Jacques Derrida). In Bresson, language becomes visualized by the act of writing, its specificity becomes thematized; Bresson feels by intuition what is to be later formulated by Derrida in the explanation of *écriture*, in which he turns against the „logocentrism“ of the tradition of western European thought – script is not a secondary instrument for the fixation of a word because the written (or literary) form of speech contains something which cannot be contained in spoken words.

Derrida reads and interprets *écriture* especially in the meaning of script and writing. *Écriture* can however be understood in Barthes' interpretation as a **manuscript** in the sense of style, stylization. The author of the study is therefore asking what are the essential features of Bresson's style. Drawing on Derrida's characteristic of script he then studies the basic features of Bresson's style: separation, discontinuity, fragment, disconnection, caesura, diaeresis. Special attention is paid to the issue of discontinuity empowered by the fragmentation and fractionation of Bresson's space. In *The Diary*, too, there is fragmentation of space; it is a space composed bit by bit or, more precisely, **step by step**, emphasized by the fact that the priest's suffering assumes the form of walk, pilgrimage, stopping.

Bresson's adaptation of *The Diary of a Country Priest* marked not only a radical departure from the *film de qualité* typical of French post-war cinematography but remains, until this day, a unique example of a film adaptation in which the specificity of the literary text remains preserved. Bresson made no effort to adapt what appeared „non-film-like“ in the original (the writing of the diary, the hero's reflection and meditation, narration in the first person). As a result each of the intersecting forms of art – literature and film – hold their own. The distance and tension between them is not alleviated but, on the contrary, emphasized.

In the final part of the study the author focuses on Bresson's work with light and on the „graphic“ qualities of *The Diary*. Light in many scenes becomes separated; it transforms into a substance surrounded by forms of darkness. Whilst during the day the grey, opaque light creates the matt, dim atmosphere of the priest's home, the night scenes assume, thanks to light, a symbolic currency – the numerous lamps, lanterns and the flickering flames in the fireplace not only give light, but are also the source of the inner light of a soul cast into the dark universe. The isolated flame of a candle or lamp is testimony of the priest's solitude and also a symbol of being which is devoured by its coming into existence. Light points to the spiritual calling of the priest. In agreement with Deleuze, the author demonstrates that *The Diary of a Country Priest* can be read also as a story of „lyric abstraction“, defined by the adventure of light and white.

Translated by Nad'a Abdallaová



Články

S M Y S L S M Y S L N O S T I

Milan Doinel

Ve špatné kinematografii se šok smísil s figurativním násilím zobrazeného, místo aby dospěl k onomu jinému násilí obrazu-pohybu, jenž své vibrace rozvíjí v pohyblivé sekvenci, která vniká do nás.

Gilles Deleuze¹⁾

Proč si chtěl Ejzenštejn vzít život? Co se mu honilo hlavou, když se začátkem srpna 1932 zamkl ve svém moskevském bytě a neodpovídal na zvonění? Poslední kapkou byla novinářská zpráva z Ameriky, že Upton Sinclair, finančník filmu *Ať žije Mexiko*, nemá v úmyslu poslat Ejzenštejnovi jeho film k sestříhání. Natočený materiál chtěl Sinclair zveřejnit v podobě několika středometrážních cestovních dokumentů a vědomě tak ignoroval autorské záměry režiséra, s nímž se v Americe rozešel ve zlém. O několik měsíců dříve se za něj ještě přimlouval u Stalina, rozhněvaného neplánovaně dlouhým pobytem Ejzenštejna v zahraničí. Diktátorovo hodnocení světoznámého filmaře vyplývá poměrně jasně z tónu telegramu, který Sinclairovi 21. listopadu 1931 poslal:

„Ejzenštejn ztratil důvěru soudruhů v Sovětském svazu Stop Je pokládán za dezertéra, který se rozešel se svou zemí Stop Obávám se, že náš lid o něj už brzy nebude mít zájem.“²⁾

Domnělý zrádce se nicméně vrátil, proti všem svým očekáváním se ale s negativem svého filmu už neshledal; Sinclair s ním přestal komunikovat a při vyjednávání o případném sovětském nákupu mexického filmu se obracel přímo na Stalina. Film nakonec v Americe zůstal – několikaroční vysilující práce byla nadarmo. Po třech letech pobytu v západní Evropě a na americkém kontinentu neměl Ejzenštejn v ruce ani jeden dokončený dlouhý film, zato však pozoruhodný soupis zmařených plánů. Na fiasku mexického projektu, který ležel Ejzenštejnovi na srdci ze všeho nejvíc, se nakonec nepodepsala „antisovětská kampaň reakčních kruhů“, z níž si filmař ve svých Pamětech dělal povolenou legraci, ani neprůhledné taktizování hollywoodských mogulů, ale nátlak a psychické vydírání umělcovy deklarovaně levicové vlasti a vrtkává přízeň amerického levicového intelektuála. „Moji lidumilové,“ napsal Ejzenštejn jednomu svému příteli v Británii, „se ukázali hloupějšími, barbarštějšími a idiotštějšími než jsou dobře známí magnátové – až na to, že o těch nemáme iluze!“³⁾

1) Přeložil a zvýraznil M. D.

2) Werner S u d e n d o r f, *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. München 1975, s. 135.

3) Tamtéž, s. 145.



Sergej Ejzenštejn
Foto archiv

Ztracených iluzí ale mělo být ještě mnohem více. Už v dubnu 1930 zastihla Ejzenštejna ve Francii zpráva o sebevraždě Vladimíra Majakovského a ani další signály z Ruska nevěstily nic dobrého. V oficiálních prohlášeních a později po návratu domů se Ejzenštejn zapřísahal svou oddaností sovětské vlasti a prohlašoval, že jedině tam může tvořit. V soukromých rozhovorech se svými západními přáteli dal ale vícekrát najevo své obavy, že bude v Rusku kvůli svému otálení s návratem pranýřován. Důvody, proč se vůbec vracel, zněly v privátním kruhu také jinak – tím hlavním byla starost o osud jeho matky, vyděšené policejní domovní prohlídkou. (Otec, původem německý Žid, emigroval po porážce Bílých do Berlína, kde zemřel.)

Když Ejzenštejn v létě 1929 opouštěl Rusko, končil právě první ze Stalinových monstrprocesů (proti donbaským důlním inženýrům nařčeným ze sabotáže). Stalin upevňoval svou moc, nad ruskou uměleckou avantgardou visel Damoklův meč, ale Ejzenštejnovi kolegové mezi filmaři, malíři a spisovateli pracovali ještě bez větších potíží a nemuseli se bát o své životy, prozatím... Tři roky nato byla ruská moderna minulostí, stejně jako expresivní montáž sovětského filmu. Kampaň proti Šostakovičovi a ostatním umělcům, kteří včas nepochopili, odkud vítr vane, byla v plném proudu. Ejzenštejnova teorie intelektuální montáže platila za neslučitelnou s principy socialistického realismu. Kinematografie se dostala pod dohled Borise Šumjackého, za jehož několikaletého působení se do ruských kin nedostane žádný nový Ejzenštejnův film. První týdny v zemi,

jejíž proměna předstihla ty nejhorší obavy, stály pro Ejzenštejna ve znamení plánů k natočení filmové komedie a čekání na materiál z Mexika... obojí bylo bezvysledné. Deprese vrcholí začátkem srpna 1932. Několik týdnů chybějí jakékoli zprávy o jeho aktivitách; až 29. září se náhle objevuje v klubu divadelníků s přednáškou o zahraničním divadle. Filmová škola VGIK, kde ho 1. října jmenují vedoucím katedry filmové režie, se mu stane azylem po celá dlouhá léta dalších zmařených projektů.

Poslední století vidělo Ejzenštejna vícekrát odumírat a znovu se vracet na scénu – i po jeho fyzické smrti; po každém znovuvzkříšení to byl tak trochu někdo jiný. V zemích sovětského bloku až do Brežněvovy éry přežíval „pokrokový Ejzenštejn“; u nás měl na něj copyright Jiří Taufer a v této pomníkově-čítankové podobě se naposledy vynořil v útlé brožurce Lubomíra Linharta, vydané Čs. filmovým ústavem v roce 1983. Na opačném pólu nalezneme zavrženíhodného komunistického agitátora Ejzenštejna, zasluhujícího, aby byl svržen z trůnu, podroben nejostřejší kritice, posléze pak zapomenut. Exorcismus tohoto ražení se zenitem v postkomunistickém Rusku byl překvapivě marginální epizodou. Nahradil ho jiný postoj, dnešním potřebám adekvátnější. Supermarket EISENSTEIN s nepřebornou nabídkou pro postmoderního spotřebitele. Otevřen byl už delší dobu a nakupovali tu Brian De Palma, Juliusz Machulski, Woody Allen, Zbigniew Rybczynski, tvůrci *Bláznivé střely* a mnozí jiní, přičemž nejvyhledávanějším artiklem tradičně zůstává oděské schodiště (viz článek Aleny Prokopové ve *Filmu a době* 1995, č. 1, s. 8 – 9). (O poznání skromněji, ale eticky stejně neutrálně se lze obsloužit „naproti“ u Leni Riefenstahlové.) Kdesi uprostřed mezi dnešním postmoderním Ejzenštejnem a oním už zcela nepoužitelným Sovětem najdeme Ejzenštejna, kterému pracovně říkáme „kubánský“. Jeho popularita vrcholí v šedesátých letech mezi tehdejšími levicovými reformátory, ale i v řadách intelektuálů orientovaných umírněně liberálně. Tento Ejzenštejn se nám představuje jako jeden z velikánů evropské moderny ovlivněných marxismem, poté jako prominentní oběť Stalinovy „zrady“ původních utopistických ideálů a konečně jako umělec, v jehož jinotajné kritice se diktátor poznal a potvrdil to jejím zákazem.

„Kubánský“ Ejzenštejn má tuhou kořínku, protože i v dnešních pokusech „zachránit“ Ejzenštejna pro budoucnost a nerezignovat přitom na morální hodnocení je často patrná snaha o určité zjednodušení, líčí-li se Ejzenštejn prostě jako oběť stalinismu. Osvobodit Ejzenštejna od podílnictví na všem, v čem se komunismus ukázal jako „zločinný“ a „nelidský“, bohužel znamená do značné míry zbavovat ho smyslu, popírat samotné jádro jeho tvorby, čili i to, co je na něm nejzajímavější, ne-li „nejkrásnější“. Při všem respektu k dobrým úmyslům těch, kdo stavějí humanistického vzdělance do opozice k barbarské realitě sovětského komunismu, majitelem klíče k „matkám“ zůstává vždy Mefisto. U Goetha přijímá od něj Faust onen klíč s větou, jež nám nejspíš pomůže odemknout Ejzenštejna:

*„Ne, já v ustrnutí spásu nehledám,
co na lidstvu mne děsí, nejraději mám.“⁴⁾*

* * *

4) Citát přeložil M. D. „Nein, im Erstarren suche ich nicht mein Heil, das Schaudern ist der Menschheit Bestes Teil.“ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. II. díl, 5. obraz. (V překladu O. Fischera: „Však v tuhnutí mne k spáse nevznese. Nejlepší lidstva úděl – v úděse.“)

Nevím, co jiného než děs (schaudern), mohou dnes v člověku vyvolávat určité Ejzenštejnovy věty a formulace. Jeho raná definice úlohy režiséra v Montáži filmových atrakcionů se čte ještě poměrně věcně; kategoricky se zde o režii píše jako o „přenesení tématu do řetězu atrakcí s předem určeným konečným efektem“. ⁵⁾ Divák je tu pak od toho, aby byl „zpracován v žádaném smyslu“(!). Proti představě hravého a hrajícího si umělce se pisatel ostře ohrazuje – jde tu přece o „přetavení cizí duše“ a tedy o „úctyhodnou práci“, což je okamžitě podepřeno analogií „tavení železa“. ⁶⁾ O pět let později bude Ejzenštejn (v článku Perspektivy) obhajovat prospěšnost „intelektuální montáže“ tím, že jediné ona je s to „**komunistickou ideologii neodvolatelně zakotvit v milionech lidí**“. ⁷⁾

Předem určit efekt, přetavit duše, zpracovat dle žádosti, nezvratně zakotvit... Lidská psychika zde není nic než tvárná hmota, půda, kterou lze zúrodnit teprve po řádném rozorání – této práci určené umělcům. Jejich úspěchy závisí na použitém nářadí; to primitivnější přirovnává Ejzenštejn k pluhu, vyzývá k jeho nahrazení traktorem a netají se s tím, že na špičce této evoluce vidí vlastní tvorbu a její teoretická zastřešení.

Při hodnocení Ejzenštejnových velkých filmů byla pravidelně volena cesta nejmenšího odporu; jejich hierarchie, jak se během desetiletí vykrystalizovala, nám o jejich kvalitě nic neřekne, tím více ale o usilovném hledání konsensu mezi filmovými historiky různé politické orientace. Preference tří bezprostředně po sobě následujících filmů *Křižník Potěmkin* (1925), *Deset dní, které otřásl svět* (1927) a *Generální linie* (1927 – 1929) vykazují sestupnou tendenci. První a nejslavnější z nich je politicky nejméně sporný, jelikož se odehrává za „demokratické“ první revoluce roku 1905. Problematičtější je apoteóza revoluce bolševické v druhém filmu-kronice, kde je s historickými fakty a jejich interpretací nakládáno velmi svérázně. Třetí film, *Generální linii*, už nelze zaštitit ani „bojem proti útlaku“, ani navenek dokumentaristickým podáním; odehrává se v tehdejší současnosti a propaguje kolektivizaci zemědělství. Z formálního hlediska má nejlepší pozici opět *Křižník Potěmkin*; individuálního hrdinu zde sice nahradil kolektiv, ale jinak se stále ještě jedná o dramaturgicky vzorově vystavěný **narativní** film. V následujících dvou dílech se Ejzenštejn přiklání ke stále experimentálnějším postupům, aby za sebou nakonec nechal vše, co bylo obvyklé (a přijatelné) – tehdy i dnes. Také proto se *Generální linie* nikdy nemohla těšit renomé srovnatelnému s *Křižníkem Potěmkinem* nebo s *Ivanem Hrozným* – a ze sedmi dlouhých filmů, které po Ejzenštejnovi zbyly, se jako jediná do žádného žebříčku „best of“ nedostala. Budeme-li se ale místo na obecnou přijatelnost ptát na to, v jakém filmu se Ejzenštejn dostal nejvíc ke své „nátuře“ a kde se naplno projevila jeho „autorská poetika“, stačí, když zavedené pořadí těchto tří filmů obrátíme.

Scénář filmu *Staré a nové*, jak se *Generální linie* měla původně jmenovat, vznikl v roce 1926. Po filmu o Říjnové revoluci objednaném na poslední chvíli a natočeném v hektickém tempu, se Ejzenštejn ke *Generální linii* vrací a pracuje na ní do začátku roku 1929. Hlavní fáze tzv. „kolektivizace zemědělství“ začala teprve deset měsíců po dokončení

5) Oksana Bulgakova – Dietmar Hochmuth (Ed.), *Sergej Eisenstein. Das dynamische Quadrat*. Leipzig 1991, s. 27.

6) Tamtéž, s. 32.

7) Tamtéž, s. 71.

filmu (byla odstartována usnesením z 27. 12. 1929, kladoucím si za cíl „likvidovat kulaky jako třídu“) a trvala do února příštího roku. Jestliže tedy Ejzenštejna nelze vinit ze zpětné manipulace s fakty, pak zůstává *Generální linie* nicméně filmem, který s nasazením všech prostředků připravuje a schvaluje politiku, jejíž oběti se v rozmezí let 1929 až 1936 odhadují na deset milionů.

Jedna z „reprezentativních“ sekvencí filmu ve zjednodušení: malá prasátka při kojení – střih – stádo prasat v řece – střih – „průmyslové“ zpracování zabitých prasat na jatkách – střih – kolem své osy se otáčející figurka usměvavého prasátka – střih – opět stádo živých prasat; sled záběrů se opakuje... To, co na této scéně šokuje, je blízkost záběrů, z nichž je každý nasycen úplně jinými emocemi: **roztomilost** malých prasátek, „zemitá“ **komičnost** stáda, tovární **věčnost** jatek. Lehce kýčovitá figurka rozesmátého prasátka tomu všemu nasadí korunu; potom, co jí předcházelo, působí skoro jako cynický žert. Co se demonstruje, je brutální konsekvence prasečího údělu, na němž nám jindy nepřipadá nic divného a který podle Ejzenštejna také normální je. Nenormální je jen naše uvažování, které není zvyklé vytvářet „stříhy“ – například mezi „narozněním“ a „zabíjením“ a mezi pohledem „dojatým“, „veselým“ a „otrle věčným“. Touto „bezohlednou“ montáží v nás Ejzenštejn vyvolá sentiment, aby nám ho vzápětí předvedl jako nemístný, vlastně „latentně reakční“, jako směšně opožděnou lítost nad živočichem, o němž jsme přece věděli, že je tu proto, aby byl „zpracován v žádaném smyslu“.

K jiným jatkám, lidským, už odtud není daleko. Co by bylo ve filmu o socialistické přeměně venkova nemyslitelné, najdeme ve starší *Stávce*: srovnání zabíjení dobytka a lidí. Tam se daly role snadno rozdělit: caristický státní aparát ve službách kapitálu byl řezníkem, stávkující dělníci jeho obětmi. Velmi působivý začátek Chaplinovy *Moderní doby*, kde se z dobytka hnaného na pastvu střihá na „stádo“ dělníků na cestě do továrny, stojí na tomtéž principu – také zde jde o symboliku kapitalismu. Jenže analogie jednou puštěná do světa už se nezastaví...

Důvody nesnadné stravitelnosti *Generální linie* vězí hlavně ve filmu samém, v jeho „těle“ spíš než ve zločinech spáchaných ve jméno toho, co propagoval. Sotva si kdy který film tolik zasluhoval přívlastek „nehorázný“ nebo „nestoudný“ – bez ohledu na to, zda bude mít první asociace, která se nám při těchto slovech vybaví, příchuť sexuální, politickou, estetickou nebo morální. Domýšlení už tak konsekventního myšlení má za následek permanentní děs, který – stejně jako u Fausta – nelze oddělit od úžasu. Tento film-monstrum (monstrózní je ostatně už jeho název) je totiž v první řadě unikát, jemuž se v kinematografii nic nepodobá, jeden ze sedmi divů světa filmové klasiky. (Bude zde o něm ještě řeč.)

Do ruských kin se *Generální linie* dostala v říjnu 1929, když byl její autor už druhý měsíc v zahraničí. Když pomineme nesestříhaný mexický film, byla *Generální linie* posledním Ejzenštejnovým dílem vytvořeným ve svobodných podmínkách. Svobodných...? Oproti reformně-levicové interpretaci, podle níž byl Stalin vrahem Leninových ušlechtilých idejí, platí dnes za pouhého pokračovatele a dovršitele bolševického systému, zločinného od samého začátku. Stalinovo uchopení moci se spíše než jako „cézura“ chápe jako „další stupeň“.

Pravda v globálu s rizikem zjednodušení v detailu. Někde v průběhu každého politického procesu, v historii určitého systému, režimu, se dá určit moment, kdy se v něm něco

zásadního „zlomilo“ a od nějž pak vedla přímá, i když třeba velmi zdlouhavá cesta k jeho konci. Bezpochyby se dá v každé době najít takový moment, včetně té, v níž žijeme my. „Zlom“ komunistického Ruska časově odpovídá přelomu dvacátých a třicátých let – právě toto období mi proto vždycky připadalo podstatnější (napínavější) než oba krajní limity: revoluce roku 1917 a rozpad sovětského impéria na počátku devadesátých let. Nejpatrnější byla proměna politické atmosféry v kultuře, kde se tažení proti modernímu umění a zglajchšaltování povinnou doktrínou dělo v překotném tempu. Zavržení avantgardy a abstrakce ve prospěch pokleslého masového realismu s sebou neslo něco, co bude pro další úvahy o Ejzenštejnovi velmi důležité: s moderními směry, s futurismem, konstruktivismem, mizí z uměleckých děl čisté geometrické formy, určitá ostrost, špičatost (Malevič, El' Lisickij, Vladimir Tatlin, Gustav Klucis, Rodčenkovy fotografie a plakáty) a i ve vizuální rovině nastává éra „tuposti“ – socialistický realismus.

* * *

Ostrost se vytrácí ve třicátých letech i z Ejzenštejnova slovníku. Sebevědomá ofenzivní pozice, jak ji demonstroval ve vyhrocených polemikách předchozího desetiletí, je teď už neudržitelná. Experimenty, na které býval hrdý, platí najednou za prohřešky a v opatrně obhajobných větách čteme nezvyklá slova: možná... snad... „Forma nám zamotala hlavu,“⁸⁾ omlouvá se, vystřízliv.

Hlavní líčení probíhá v lednu 1935 na Vsesvazové konferenci filmových tvůrců. Obžalovaný už třetí rok nenatočil ani metr, ale je mu dovoleno konferenci zahájit. Do role hlavního žalobce je pak povolán Sergej Jutkevič (o třicet let později se právě on stane předsedou Komise tvůrčího odkazu S. M. Ejzenštejna). Nejprísrnější kritiku stíhá tzv. teorie intelektuální montáže, jejíž záporný vliv Jutkevič dokládá i na tehdy právě dokončených filmech. (Do podezření z formalismu se tak dostal i pozdější Stalinův dvorní režisér Čiaureli – kvůli filmu *Poslední maškaráda*.)

Ejzenštejnova obranná taktika byla dobře promyšlená. Ve svém referátu podal dosavadní historii sovětského filmu jako v podstatě logický vývoj, různé estetické školy dvacátých let označil za nevyhnutelné boje o správný směr, tehdejší preferování nyní proklínané montáže za samozřejmý předstupeň syntézy, již označil za „sovětskou klasiku“. Prvním dokonalým příkladem této syntézy měl být film, obdařený nejvyššími místy nedotknutelnou aureolou: *Čapajev* „bratří“ Vasiljevů. Při tomto výkladu Ejzenštejn neopomenul zdůraznit, nakolik se už sám vzdálil od teorie, jež mu byla vytýkána a již se přitom pokoušel ospravedlnit jako nezbytnou kapitolu deklarovaně plynulého vývoje sovětské kinematografie.⁹⁾

Už ve dvacátých letech zasazoval Ejzenštejn svou tvorbu do „evolučního“ rámce, ačkoliv s opačnými znaménky. Vývoj se ubíral – už tehdy „logicky“ – směrem k dílům, v nichž měla analýza pojmů vzrušovat víc než dějové zvraty, od filmů s profesionálními herci k využití neherců v tzv. metodě „typáže“ atd. Socialistický realismus ale namísto pojmové analýzy vyžaduje široce přístupný děj s kladnými hrdiny, typáž považuje za

8) Tamtéž, s. 115.

9) Srov. tamtéž, s. 146 – 150.

formalismus. Ejzenštejn ji tedy zdůvodní jako dřívější „tendenci režiséra nezasahovat do reality“ a obrátí kurz žadáným směrem, k velkým individuálním charakterům, mezi než se za pár let zařadí i jeho *Alexandr Něvský*. Po nadvládě příliš rozbujelých stříhových experimentů se dostal znovu ke slovu příběh, teprve v „sovětské klasice“ má ale dojít k rovnováze mezi obsahem a formou. Mezi řádky to ale neznamena nic jiného, než uvažování o formě rehabilitovat.

Cíl této rétorické ekvilibristiky byl jasný: dát císařovi, co jest císařovo a udržet rozpětí bývalého věku formy a současného věku obsahu dostatečně široké, aby se do něj vešlo co nejvíc z „intelektuální montáže“.

Když se několik měsíců po konferenci začal točit *Běžin luh*, ukázalo se, že tyto naděje byly marné. Po dokončení filmu zákaz, zdravotní problémy, natáčení druhé, úplně přepracované verze, opět zákaz, vynucená sebekritika, zničení negativu. Ejzenštejn je v téže bezvýchodné situaci jako po návratu do Ruska před pěti lety a propadá beznaději. Teprve po odvolání Borise Šumjackého z vedení Hlavní filmové správy v lednu 1938 (později byl zatčen a popraven) se Ejzenštejnova situace lepší; *Alexandr Něvský* mu v době nejbrutálnějšího Stalinova teroru proti intelektuálům vrací přízeň nejvyšších míst.

Humor a suverénnost Ejzenštejnových textů znesnadňují čtenáři uvědomit si, že vznikaly v atmosféře trvalého ohrožení a nelze je tudíž číst jedna ku jedné. Ostatně i protokol konference filmařů z roku 1935 se čte jako záznam málem přátelské výměny názorů mezi kolegy hledajícími nejlepší cestu. Z mlhy povinných provolání a zdravic na stránkách Ejzenštejnových oficiálních textů i jeho Pamětí se lze dostat ke světlu jen střízlivým srovnáním dat. Několik příkladů:

8. 2. 1937

V deníku Izvestija dementuje Ejzenštejn zprávy západního tisku o svém údajném zatčení.

červenec 1937

Zatčení Sergeje Treťakova, spisovatele a dramatika, Ejzenštejnova přítele a spolupracovníka. (Ejzenštejn inscenoval dvě jeho hry a v roce 1925 napsali společně text mezititulků Křížníku Potěmkina.)

1. 2. 1939

Za Alexandra Něvského je Ejzenštejnovi udělena Leninova cena.

16. 5. 1939

Zatčení Isaaka Babela, dalšího spisovatele z okruhu nejbližších Ejzenštejnových přátel. (Už v listopadu 1936 psal Ejzenštejn Lionu Feuchtwangerovi, že má o spoluautora zakázaného filmu Běžin luh strach.)

29. 5. – 31. 5. 1939

Při mučení během výslechů je Babel donucen označit se za člena trockistické skupiny, jejíž zahraniční spojka měl být André Malraux. Mezi další „teroristy“ patří dle „doznání“ i Ejzenštejn.

8. 6. 1939

Ejzenštejn zvolen delegátem Vsesvazového kongresu filmových tvůrců.

20. 6. 1939

Zatčení divadelního režiséra Vsevoloda Mejercholda, Ejzenštejnova „náhradního otce“ a hlavního vzoru jeho uměleckých začátků.

červenec 1939

Zavraždění Zinaidy Jeseniové-Rajchové, herečky, manželky V. Mejercholda.

1. 8. – 3. 9. 1939

Ejzenštejn dokončuje a odevzdává scénář filmu o stavbě Ferganského průplavu.

9. 8. 1939

Sergej Treťjakov ve vězení umírá.

10. 8. 1939

Ejzenštejn natáčí s Eduardem Tissé v Taškentu zkušební záběry pro plánovaný film.

říjen 1939

Babel odvolává své doznání: „Ač vězněm, dopustil jsem se zločinu tím, že jsem nespravedlivě svědčil o řadě osob...“¹⁰⁾

konec října 1939

Přípravy Ejzenštejnova filmu jsou pro neshody s vedením ohledně jeho koncepce zastaveny.

26. 11. 1939

Mejerchold ve vazbě podroben mučení.

prosinec 1939

Ejzenštejn přijímá nabídku z Velkého divadla k inscenování Wagnerovy opery Valkýra.

27. 1. 1940

Isaak Babel popraven.

2. 2. 1940

Vsevolod Mejerchold popraven.

18. 2. 1940

V německém vysílání moskevského rozhlasu vyzdvihuje Ejzenštejn tzv. smlouvu o neútočení s Němcem jako „solidní základ pro vzrůstající kulturní spolupráci mezi oběma národy“. Jeden konkrétní důsledek Stalinova paktu s Hitlerem je Ejzenštejnovi už znám: zákaz Alexandra Něvského, nyní nevhodně „protiněmeckého“.

3. 7. 1941

Necelé dva týdny po hitlerovském přepadení Sovětského svazu mluví Ejzenštejn opět v rozhlasu; změnil se jazyk i téma: „To Brother Jews of All the World“...

* * *

Boj s vnějším nepřítelem znamenal citelné zmírnění režimního tlaku – tento stav trval až do konce války. Poté začala atmosféra takřka okamžitě znovu tuhnout a na pokraji studené války se i do Ejzenštejnových textů vrací taktizující mlha, absurdnější tím spíš, že stejně nebyly zveřejněny, anebo jen útržkovitě. To byl mj. případ teoretické práce O prostorovém filmu (O sterokino). V tomto rozsáhlém textu najdeme i zmínky o psychoanalýze, která Ejzenštejna zajímala už od dvacátých let, a o několika filmech západní provenience, částečně psychoanalýzou ovlivněných.¹¹⁾ Příznačné je, že Ejzenštejn

10) Arkadij Vaksberg, *Moral' i pravo*. „Literaturnaja gazeta“ 4. 5. 1988, č. 18.

11) Ejzenštejn se o psychoanalýzu zajímal už od dvacátých let, seznámil se s Freudovým žákem Hannsem Sachsem (1929), který věnoval jednu svou studii psychickému účinku *Křižníku Potěmkina*. Ejzenštejn rovněž udržoval korespondenci s Wilhelmem Reichem, který mu potvrdil, že rytmickou strukturu *Křižníku Potěmkina* chápe jako „přímé pokračování základního biologicko-sexuálního rytmu“. Během své první návštěvy Německa se Ejzenštejn s uznáním vyslovil o Pabstově psychoanalytickém filmu *Záhady lidské duše* (1925).

o těchto věcech píše jediným tehdy možným způsobem, totiž formou přísné ideologické kritiky. Díky těmto odsudkům-komplimentům se dozvídáme např. o jeho obeznámenosti s filmy jako *Otázka života a smrti* Michaela Powella, *Občan Kane* Orsona Wellese či *Rozdvojená duše* Alfreda Hitchcocka. (Až zarážející blízkost klíčové retrospektivy posledně jmenovaného díla k Ejzenštejnovým velkým obsesím nenechává na pochybách, že Hitchcockův film na něj musel silně zapůsobit.)

Hlavním smyslem článku O prostorovém filmu bylo dokumentovat na základě obrovského množství příkladů z dějin dramatického a výtvarného umění snahu umělců zrušit distanci mezi tvůrcem a recipientem, anebo naopak tuto distanci upevnit a využít, což vždy souvisí s danou historickou epochou. Opět se argumentuje „evolučně“: od nejstarších forem divadla k zavedení rampy mezi jevištěm a hledištěm, snahám o její překonání. Vynález kinematografie umožňuje udělat další krok k bezprostřednímu působení na diváka: v němém filmu nejprve prostřednictvím expresivní montáže, nahraditelné teprve aktivizujícím využitím kontrastu obrazu s novým prvkem zvuku.¹²⁾ Experimenty s hloubkou ostrosti (v *Generální linii*, u Wellese a Wylera) pomohly překonávat dvoudimenzionalitu filmu, ale zvítězit nad ní může bezezbytku teprve film prostorový. Tento vývoj je přitom líčen v souvislosti s historií třídních bojů; rampa utvrzuje distanci a s ní i danou společenskou hierarchii. Zastánci rampy, subjektivismu v umění a všichni pochybovači o prostorovém filmu (v jehož brzké zavedení Ejzenštejn pevně věří) se sami odhalují jako typičtí buržoazní reakcionáři.

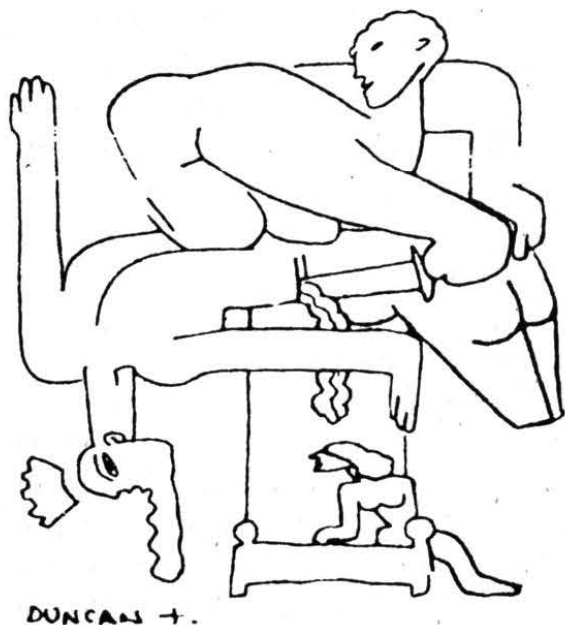
Důležitější než toto křečovitě ideologické zastřešení je otázka, k jakému typu komunikace tvůrce s divákem se chce Ejzenštejn dostat. Jeho vize diváka beroucího na sebe postupně všechny funkce herce na plátně se nápadně blíží dnešním pokusům o „interaktivní film“, s tím podstatným rozdílem, že Ejzenštejn by trval na tom, aby z tohoto procesu byla vyloučena jakákoli hravá libovůle. Zrušení distance dané rampou, filmovým plátnem nebo obrazovkou nemá za cíl větší technický komfort; není to jednorázová záležitost.

Vizitkou každého filmaře-autora je určitý způsob kompozice obrazu, způsob, jakým se pohybuje kamera nebo lidé v záběru, manýra řazení záběrů, rytmus montáže – zkrátka prvek nejmenší a nejdůležitější, kde se dá říci: bylo to kvůli tomuhle, proč musel dělat filmy. Na Ejzenštejnově vizitce by stálo napsáno:

protínání

V jeho filmech není vidět nic častěji. Nejprve „na povrchu“, v rámci děje, když musí nějaký člověk (anebo předmět) čelit agresi jiného člověka, předmětu, zbraně atd., čehosi, co ho hrozí probodnout, co po něm šlape, vniká do těla... Ale co má být protnuto

12) Srov. Oksana Bulgakova, *Bruch und Methode. Eistenseins Traum von einer absoluten Kunst*. In: Oksana Bulgakova – Dietmar Hochmuth (Ed.), *Sergej Eisenstein. Das dynamische Quadrat*. Leipzig 1991, s. 323.



především, je za pomyslnou hranicí filmového plátna. Film ho rozřezává zevnitř ven a vjíždí jako oštěp plnou silou do diváka, který se sem vlastně přišel jenom bavit. Z více záběrů, kde je tato tendence realizována, stačí připomenout poslední obraz *Křižníku Potěmkina*, v němž křižník vyplouvá přímo „do obrazu“, protíná ho svou ostrou (!) přídílí a nakonec zahltní celé plátno. Záběry komponuje Ejzenštejn vždy s cílem nedopustit lhostejnou recepci; dominanty jsou pokaždé „namířené“; pokud se zrovna nepohybuje kamera nebo postavy, dosahuje toho volbou nejvíce aktivizujícího úhlu pohledu.

Brzy po Ejzenštejnově smrti se stal André Bazin mluvčím nové kinematografie, v níž už režie není totožná s vládou nad stříhem. Dnešní ejzenštejnovští badatelé poukazují na to, že nebýt terminologie, tolik vzdálené Bazinovu psaní o filmu, bylo by snazší vidět, že Ejzenštejn šel ve svých pozdních teoretických pracích podobným směrem: k inscenování uvnitř záběru a „wellesovskému“ využití hloubky ostroty.¹³⁾ To vše lze ostatně nalézt v *Ivanu Hrozném*. Vyhrocená expresivita výtvarné kompozice, vyjadřování se za pomoci symbolů a hlavně kalkulování výsledného účinku na divákovo myšlení už ale s bazinovskou linií slučitelné nejsou. Už ve třicátých letech existovala k Ejzenštejnovým hrotům, špičkám a hranám alternativa. Namísto tlaků a manipulace: morální volba; volné setkávání postav, událostí a představ o životě při zachování viditelných diferencí – nepředvídatelně proděravělý – zprůchodněný svět... průhledy okny, která nabízejí v příznivých okamžicích kontakt, v horších únik. Slovo na vizitce filmaře takového světa, Jeana Renoira, by znělo nejspíš: **prostupování**. Ejzenštejn se s ním mýjel, snad až na jednu výjimku: první z jeho nedokončených hollywoodských projektů (z června 1930) na námět Uptonu Sinclaira se měl odehrávat v hypermoderním věžáku, jehož všechny stěny, podlahy i stropy by byly ze skla. Každý obyvatel by měl možnost sledovat a ovlivňovat soukromé životy druhých doslova ze všech perspektiv. Trvalé soužití všech se všemi ale nutně ústí v naprostou osamělost a dokonalou lhostejnost k osudu ostatních. Renoirův ideál se tu zvrácí v pesimistickou utopii a v podstatě se už blíží psychickému stavu člověka v mediální totalitě konce století. Taková transparence je kontraproduktivní, umrtvující – pro Ejzenštejna je větším zlem, než když se z jednoho separátního bytu do druhého dostaneme „revolučním“ proražením stěn, i kdyby měl po něm celý dům spadnout.

„Prostorový film“, který se zdál být Ejzenštejnovi v roce 1947 na dosah ruky, byl jedním z pokusů překonat dvoudimenzionalitu filmu technickou cestou. Akční umění šedesátých let vzalo toto překonávání doslova a v hnutí nazvaném příznačně Expanded Cinema skoncovalo s reprodukovatelností filmového zážitku, neboť projekce byla jen součástí

13) Tamtéž, s. 323 – 324.

nějaké neopakovatelné živé akce – a nakonec ani nebylo nutné, aby byl v projektoru založen filmový pás. Při happeninzích se – třeba jasnozřivě – zpochybnily běžné konvence kulturního konzumu, ale dál už jejich efekt zpravidla nesahal. I Ejzenštejn už zapojoval filmovou projekci do divadelní akce (jeho první film *Glumovův deník* vznikl výhradně za tímto účelem). Premiéru *Křížníku Potěmkina* si původně představoval tak, že by filmové plátno poté, co ho v posledním záběru protne příď lodi, bylo doopravdy protrženo a uvolnil se průhled na jeviště slavnostně vyzdobené na počest hrdinných námořníků; zrušení iluze by nebylo jádrem představení, ale prudkým vytržením ze sugestivní recepce poté, co tato vyčerpala všechnu svou manipulátorskou sílu, ne dříve... razantní vrácení zpracovaného diváka zpět do reality.¹⁴⁾

Přístupů je mnoho, cíl zůstává týž: vyvrátit na dvoudimenzionální kinematografickou iluzi, spojit fiktivní svět s reálným – v Expanded Cinema symbolickou událostí, u Ejzenštejna psycho-fyziologickým násilím, u Renoira a jeho žáků až k Rivettovi: „proděravěním“ a empatií.

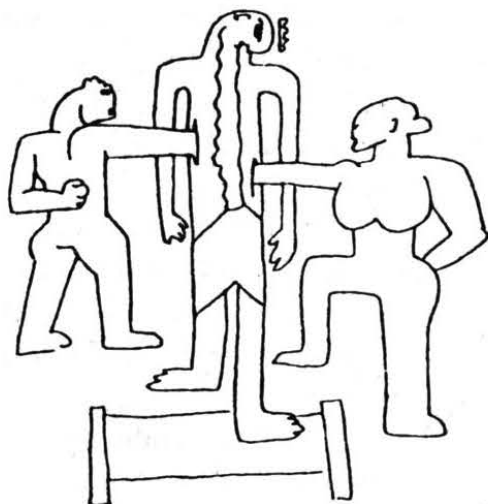
* * *

Co se u Ejzenštejna protíná: zaostřený předmět a tupá hmota, revoluční a reakční procesy, progresivní a setrvačné myšlení, ale také umělecké dílo a realita, hraný film a dokument. Výsledek nevyhnutelně násilného aktu není nikdy součtem, vždy násobkem. Mimo konfliktu prvního s druhým, z něž vyvstává něco, co oběma protivníkům chybělo, Ejzenštejna nic nezajímá; co se nehýbe, nemá právo být „movie“ nebo vůbec právo být. A pohyb, ať už dějový, vizuální nebo ideový, pramení vždy z jediného prazákladního nutkání po protnutí, perforaci. Sex ne jako metafora veškerých uměleckých a společenských procesů, ale jako jejich reálný motor. Jeden z ejzenštejnovských paradoxů je latentní pornografičnost právě v díle umělce, jehož filmy se tak úzkostlivě vyhýbají soukromým příběhům, každému náznaku „love story“, jež by chtěla stát vně „history“. Jeho obrazy jsou naplněny patosem střetávání mužského a ženského principu; skutečné milenecké dvojice v jeho filmech tak silné emoce nevzbuzují – jejich krása je spíš dekorativní. Protože Ejzenštejnovi nebylo dopřáno realizovat životopisný film o Puškinovi, lze si nad stránkami jeho scénáře jen představovat, jak by tento *cinéaste* filmoval lásku; místo ní po něm zůstalo několik tisíc metrů ryzího „hard core“, nijak nezmenšovaného skutečností, že se obejde (téměř) bez lidských těl.¹⁵⁾

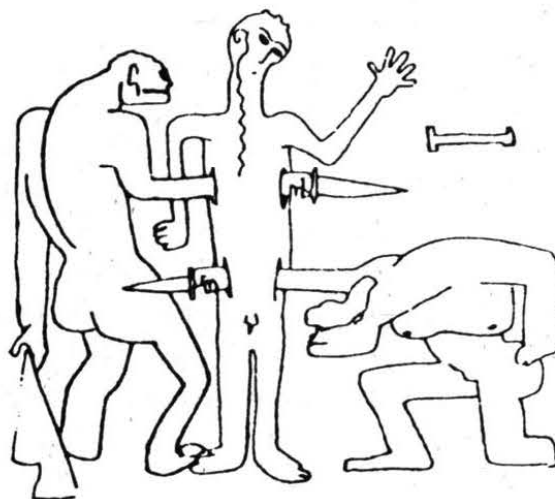
Mezilidské „jiskření“ lze objevit nanejvýš v *Generální linii*, ale vášeň, jakkoli silná, se tu ubírá velmi obskurními cestami. Muž přichází na scénu vyzývavě-frajersky vyšňořen, ale důvod celé parády je značně neromantický: muž je traktorista, který se má dát v příštím okamžiku do práce pro blaho čerstvě založeného kolchozu. Sebevědomě pózujícímu bolševickému „macho“ se však přihodí klasické milostné selhání – jeho stroj nefunguje. Muž přikročí k opravě za použití všech dostupných prostředků, včetně svého

14) Srov. tamtéž, s. 234.

15) Vedle mléka vytrysknuvšího z odstředivky těsně poté, co se její trubky s úsměvem milenky dotkne hlavní hrdinka (*Generální linie*), zdvihajících se děl křížníku připravujících se k obranné palbě, bajonety rozcupovaných polštářů v carské ložnici by se daly jmenovat i desítky dalších příkladů.



Jeune de Doinel



Doinel jeune

svátečního úboru, nakonec i své košile. Obnažení maskulinní síly ale ještě ke zprovoznění stroje nestačí, traktor si žádá další oběti na látce. Muž už sahá po rudém praporu, ale zde zakročí hlavní hrdinka a s ní ženský element. Než aby dopustila znesvěcení symbolu, raději utrhne cíp vlastní sukneč, pak další a další... V zápalu aktu se trapně ochablý stroj konečně dává do pohybu, dochází k rozrytí „panenské“ pudy a po neznatelném skoku v čase se traktor rozmnoží v celé „stádo“, čímž je jasně symbolizována „plodnost“ předchozího extatického vytržení.

Celá sekvence není ani v nejmenším míněna parodicky, její humor však není nechtěný. Ejzenštejn se na absurdity, které vytváří, dívá s ironií, která na rozdíl od naší dnešní „vědoucí“ ještě neprošla deziluzí.

Nedovolovala komunistická prudérnost svobodně filmovat lásku a erotiku mezi dvěma lidmi? Ejzenštejnov důvod je jiný: jestliže láska, jak praví přísloví, přenáší hory, jestliže lze její potenciál odčerpat jako v elektrárně ve prospěch průmyslových a filosofických revolucí, dobývat, přetavovat a kolektivizovat, roztáčet kola továren a točit filmy, nebylo by nezodpovědné místo toho donekonečna převypravovat staré známé schéma „boy-meets-girl“? V jedné ze svých německých přednášek říká Ejzenštejn doslova: „Erotika je příliš velká síla, než aby zůstala nevyužita. ‚Delokalizuje se.‘ Ne milostná situace, ale přepracování podvědomí.“¹⁶⁾

Už v *Montáži atrakcionů* (1924) chce Ejzenštejn „lidskou přirozenost **sublimovat**, zajistit efektivní využití vší její energie“¹⁷⁾, díky němuž by se umělecká fikce a její příběhy staly nepotřebné. Japonské samuraje převádějící erotické vzrušení z pornografických obrázků, které patří k jejich výzbroji, na bojovou odvahu, uvádí Ejzenštejn jako vzor každého užitečného „odtržení podnětu od jemu vlastní situace“.¹⁸⁾ V tomto smyslu se Ejzenštejn vyslovuje i ve prospěch náboženství, neboť fanatismus s ním spojený lze

16) Cit. podle Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov, *Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění*. In: *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha 1995, s. 171.

17) O. Bulgakova – D. Hochmuth (Ed.), c. d., s. 30.

18) Cit. podle V. V. Ivanov, c. d., s. 171.

„od původního předmětu kultu odtrhnout a převést na jiné vášně“. (Příslušná kapitola v Pamětech se ne náhodou jmenuje *Le bon dieu*.)

Pro Ejzenštejna je nižší etapou evoluce ta, v níž nemá vášně jiný efekt než „prodloužení řetězce individuů“. Typ filmů uzavírajících vášně do příběhů o mužích a ženách, kteří se do sebe zamilují, by pak logicky zůstal stát na nižším stupni evoluce umělecké. Ejzenštejn píše v Grundproblemu o tom, že cestou přiložení prvotního *urge* (vášně, impulsu) k jiným, nikoliv biologickým a fyziologickým potřebám se vytvářejí progresivní jevy sociálněspolečenské a – **veškeré umění**.¹⁹⁾

Legitimním zdrojem společenské prospěšnosti se tak může stát – jeho slovy – „ne-normální sexualita“, ovšem jedině za předpokladu, že nebude chtít opakovat omyl normální lásky a starat se „jen o sebe“. Homosexualita, sadomasochismus a ostatní varianty by pak nebyly o nic méně trapné a banální než ten nejobyčejnější biologický koloběh... a pak doopravdy opovrženímhodné. „Ustrnutí na tématu erotiky“ čili na „mezistadiu“ byla ostatně Ejzenštejnova hlavní výtká na adresu jinak obdivovaných psychoanalytiků.

Nikoli činnosti, které uspokojování impulsu pouze provázejí, ale „veškeré množství vně-sexuálních druhů jeho uspokojování“ je podle Ejzenštejna znakem geniality, jak ji nacházíme u „wirklich Grossen“, u velkých lidí. V životě i v umění je třeba dostat se „za rámec soukromého dobrodružství“ až ke „kosmickým formám“, jak říká v Pamětech, kde jedním dechem horuje pro smyslnost a odmítá „otročství sexu“. Ejzenštejnův nejvyšší požadavek, který si naordinoval jako recept na vlastní společensky podezřelé obsese, ale v nějž upřímně věřil, by zjednodušeně zněl:

***smyslnost musí mít smysl; nenajde-li ho, je vpravdě nesmyslná...
a najít ho může jen vně sebe.***

Podle stupně své exkluzivity různě tabuizované projevy sexu jsou u Ejzenštejna, řečeno jeho slovníkem, „přetavené“ tak, že zůstávají výlučné, ale už za ně nehrozí trest. Umělec se může spoléhat na rozhrěšení, neboť jeho predestinace a to, co z ní udělal, je, jak on říkal, „k dobrému“. „Hodil jsem se ve své době na svém úseku právě takový, jak se vyhranila moje individualita.“²⁰⁾

Postaven před dvě cesty vybírá Ejzenštejn vždy třetí, která ty první dvě přesahuje. Ženský prvek je protnut mužským, ale spasitel, který je očekáván, je androgyn. O pár odstavců dále je hraný film se svými fabulovanými melodramaty popřen objektivním dokumentárním filmem, ale řešení je opět až v čemsi třetím: v „intelektuálním filmu“, který brzy přeroste oba své „rodiče“ a jejich emocionalitu zmnohonásobí.²¹⁾

Intelektuální film oslňuje vznešenou krásou, je to androgyn kinematografie, jenž se vymanil z lidskosti, pro niž má Ejzenštejn přívlastek „primitivní“. „Platím za jednoho

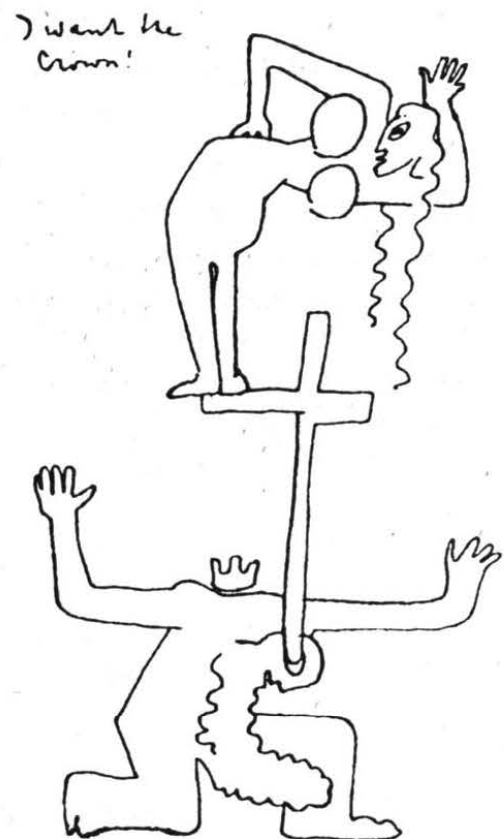
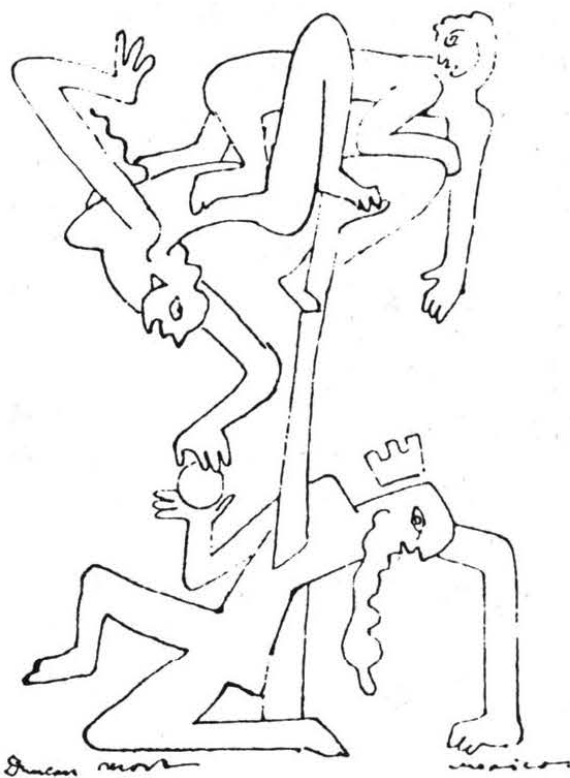
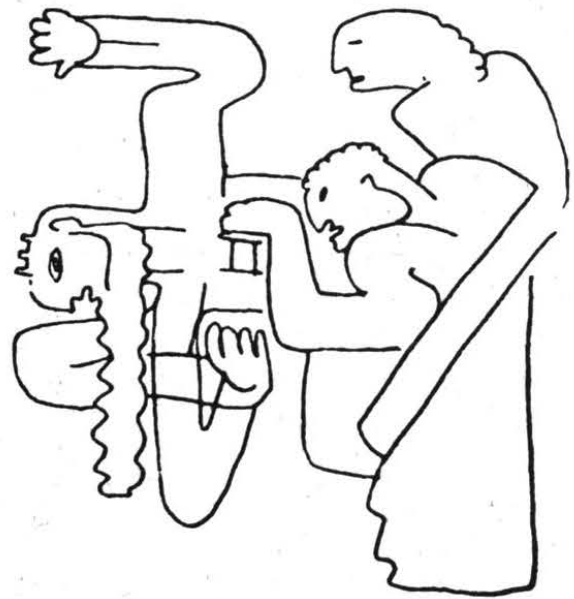
19) Srov. tamtéž, s. 171.

20) Sergej Ejzenštejn, *Paměti*. Praha 1987, s. 22.

21) Sergej Ejzenštejn, *Yo – Ich selbst*. Wien 1984, s. 510 – 515. Intelektuální film má být podle Ejzenštejna syntézou emocionálního, dokumentárního a absolutního filmu.

ILUMINACE

Milan Doinel: Smysl smyslnosti



z „nejvíce nelidských“ umělců,“ napsal jednou²²⁾ ve směsi ironie a hrdosti a ještě mnohokrát se k tomuto komplimentu vrátil. Velmi trefně se tento jeho rys ukazuje ve stati *Perspektivy* (1929), v níž opatřil „živého člověka“ rozkošnou nálepkou: „pravicová úchylka“. (Ejzenštejn měl na mysli onoho šablonovitého „živoucího člověka“ prosazovaného literární organizací RAPP /1925 – 1932/, který „už napůl vnikl do divadla – a sice vchodem MCHATu“ Konstantina Stanislavského.) „Soudruhu Živý Člověče! Za literaturu mluvit nemůžu, za divadlo také ne. Ale ve filmu pro Vás není místo!“²³⁾ Mimo zmíněný historický kontext zní tyto věty ještě fatálněji – nelze při nich nemyslet na to, že jako velmi živý člověk nemohl Ejzenštejn dost dobře přestat být sám „pravicovou úchylnou“, což také dostal brzy potvrzené černé na bílém. V roce 1932 si o sobě mohl v Sovětské encyklopedii přečíst, že je pouhým „příslušníkem revoluční části maloměšťácké inteligence, jež se věší na paty proletariátu“.²⁴⁾

Ve svých Pamětech hovoří Ejzenštejn velmi otevřeně o tom, jak v něm od nejranějšího dětství klíčily jeho obsese, o utkvělých představách, o sadismu, který zůstával „knižní“, i když náruživý malý čtenář odložil příslušný dostupný svazek a oddával se svým osamělým „dětským hrám“. Jejich krutost nasměroval – z horlivosti i z nedostatku jiných alternativ – proti sobě.²⁵⁾ Vnější protivník zůstával ještě nenapadnutelný, ale bylo už jasné, o koho jde. Stejně jako obdivovaný autor, jehož v názvu jedné kapitoly tituluje „markýz blahé paměti“ se chlapec z Rigy staví do opozice vůči Bohu a to jako **člověk** i jako **tvůrce** vlastního uměleckého světa. Materialistické přesvědčení shodující se se státně vyžadovaným ateismem, je zde důsledkem konfliktu zpočátku ryze soukromého. Revoluce proti carskému režimu slibovala jednou provždy skoncovat s tím, nač se tento odvolával, s autoritou Boha-Otce, proti němuž upřel Ejzenštejn všechn svůj vzdor, maje neustále před očima neúprosně panovačného vlastního otce.

K tomu, aby se vyhraněný jedinec mohl „hodit“, jak si ukázněně předepsal, v systému, v němž platí jen kolektiv, lid, masa, vede dlouhá a bolestivá cesta. Vášně postrádají státotvornou disciplínu. Co na tom, že si režisér vybere za námět svého prvního dlouhého filmu zápas uvědomělého proletariátu proti carské zvrhlosti? Co z filmu nakonec utkví v paměti, je dodnes zřejmě nepřekonaná originalita ve vynalézání rafinovaných sadismů a brutalit. Lidé jsou bičováni, povaleni proudy vody ze stříkaček, shazováni z pavlačí. Nevinně nařčený muž se sám oběsí, tělo jiného muže je svíráno vraty pod nápořem davu, do lidí se střelí... Rychlá montáž to všechno ukazuje stále z nových úhlů, aby nic ze situace nepřišlo nazmar. Nestačí slast ukázat, je nutné ji předat, podělit se o ni díky ztotožnění autora i diváka s masou mučenou násilnickým Otcem. S vyhlídkou vlastního historicky determinovaného vítězství se může Syn tím náruživěji oddat útrapám, jež mu otcovský despotismus dosud skýtá.

Podobně jako de Sade usiluje Ejzenštejn o vršení jednoho výjevu na druhý, o téměř rituální předvedení mnohosti, rozmanitosti vlastní brutální inspirace, dokud se celý film

22) O. Bulgakova – D. Hochmuth (Ed.), c. d., s. 316.

23) Tamtéž, s. 69.

24) W. Sudendorf, c. d., s. 138.

25) Viz Milan Doinel, *Kinematografie násilí aneb Nejlépe rozbité hodinky*. „Kritický sborník“ 12, 1992, č. 4., s. 56 – 64.

nepromění v jeden velký důmyslný mučicí aparát. Ve *Stávce* byl ideologický boj sotva víc než záminkou k ventilování neukázněných představ; v dalších filmech bude už divákovy podvědomí přepracovááno prostřednictvím týchž vášní, jimiž bylo dosud ovládáno – až k maximálně „služebnému“ *Alexandrovi Něvskému*, kde se tělesnost dokonale ztratí pod krunýřem po zuby ozbrojených bojovníků.

Japonská kultura, kterou zevrubně studoval, mohla Ejzenštejna inspirovat k vytvoření jakéhosi kodexu sebeovládání. Dokud se jeho trýznivé vize dostávaly na plátno tak, jak se rodily v jeho mysli, nemohl se režisér zbavit pocitu viny, že pouhým „skládáním vlastních účtů“ nevytváří nic než svůj vlastní „chorobopis“, jehož obrazy nemohou plnit zadanou společenskou funkci, jelikož jsou „zatížené“, „podřizují“ si formu místo aby si forma podržovala je.²⁶⁾ (Všimněme si opět Ejzenštejnova slovníku.) Delokalizací, sublimací, přetavením se filmové obrazy stanou „očistěnými“; obsese jsou „svírány kleštěmi formy“. O tom, že nezmizely, svědčí i volba tohoto plastického přirovnání.

Mnoho z Ejzenštejnovy osobnosti se dostalo do nejednoznačného charakteru jeho filmového *Ivana Hrozného*. Nejenže tu jinak chladnokrevně taktizující car občas nečekaně podlehne zákeřnému sentimentu, nedaří se mu citově „delokalizovat“ své nejbližší přátele ani tehdy, když ho tito zradí, a nedokáže proti nim zakročit tak jako proti desítkám a stovkám méně nebezpečných protivníků. S postupem let začíná navíc stále více pochybovat o oprávněnosti brutálních metod v politice. Ostře řezaný profil carovy tváře se špičatou bradou se dá brát jako grafická šifra filmařovy duše.

Ochota legitimovat za určitých okolností státní teror se u Ejzenštejna projevila naposledy v prvních týdnech nacistického přepadení Ruska, jež ho zastihlo uprostřed příprav prvního dílu *Ivana Hrozného*. Ejzenštejn tehdy připomínal, že car s nelichotivým přívlastkem byl sám navýsost pohoršen, když se k němu dostaly zprávy o vraždění za Bartolomějské noci ve Francii a odsoudil ho jako „nesmyslnou krutost“, dáváje tak na srozuměnou, že ta jeho je jiná.²⁷⁾ V létě 1941 nemohla být tato demonstrace špatné a dobré krutosti chápána jinak než jako podobenství obou nedávných spojenců – Hitlera a Stalina. Ten druhý se nejprve se svým filmovým protějškem spokojeně ztotožnil; teprve v carových pochybnostech v druhém dílu se přestával poznávat a vyčetl Ejzenštejnovi: „Váš car je příliš váhavý, podobá se Hamletovi.“

Slovo „protínání“, které se nabízelo u charakterizace Ejzenštejnových filmů – formální výstavby, výtvarné kompozice, působení na city a uvažování i prvotního zdroje toho všeho – se dobře hodí i na Ejzenštejnovu chápání historie. Protnout ji předpokládá i zde – použití násilí.

V *Deseti dnech, které otřáslý světem* se Ejzenštejn bavil tím, že přisoudil okřídlenou frázi o „znásilňování historického procesu“ rozhorlenému menševikovi brojícímu v předvečer revoluce proti plánům k okamžitému ozbrojenému převratu. Co míní řečník jako obžalobnou výčitku, je pro bolševiky samozřejmostí, nad níž se není třeba pozastavovat. Hybatelé dějin posledních dvou Ejzenštejnových filmů – Alexandr a Ivan – se na plátně objevují výhradně v sošně teatrálních postojích; jejich vyzývavé držení těla připomíná napnutý luk, v každém případě zbraň. V Čerkasovově podání a ještě zřetelněji

26) Sergej Ejzenštejn, *Paměti*. Praha 1987, s. 298 – 299.

27) Tamtéž, s. 300. Srov. též W. Sudentorf, c. d., s. 182.

v režisérových přípravných kresbách jsme konfrontováni s lidmi ve stavu permanentního ztopoření, připravenými znásilnit historický proces při první vhodné příležitosti. Morálka a svoboda jsou indiferentní pojmy; ne snad, že by jimi Ejzenštejn pohrdal, ale v jeho díle nehrají roli (aspoň do zakázaného druhého dílu *Ivana*) – nenašel na nich nic, co by ho mohlo inspirovat.

Tragika Ejzenštejnova života a jeho příliš brzkého konce mohou svádět k přirovnáním o bouři, kterou sklídí ten, kdo lehkomyšlně pomáhal vypustit džina z láhve. A kdo by chtěl jít ještě dál, mohl by se zlomyslně ptát, zda umělec, který byl od útlého dětství zvyklý snášet bolest a zkoušel si ji sám působit, nezažíval pod nejtěžším režimním tlakem jistý druh zvrácené satisfakce. Sám přece v Pamětech přiznává, že ve svém veřejném životě vykonal pravá „veledíla v sebeponižování... dokonce příliš povolně a také... zbytečně“.²⁸⁾ Ejzenštejnovu drama se přece jen trochu liší od osudu člověka, který nikdy zvlášť netoužil po tom, působit násilí a který nijak neoceňoval, když někdo příslušně zpracovával jeho. To, že takových lidí byly miliony, je už samo o sobě důvodem, proč se o nich mnoho nemluví.

* * *

Můžeme-li se s ohledem na momentální společenské klima plným právem pokládat za „současníky“ Petronia, jak se domníval Fellini, pak nás od Ejzenštejna dělí celé věky. Ideologicky fundované režimy patří minulosti; tabuizované tužby se vymanily se svírajících kleští politické manipulace a nemají už zapotřebí provádět státotvorné mimikry (Ejzenštejn sám mluvil o „kamoufláži“). Svobodná společnost vyměnila úmorné boje za něco a s někým (není za co a s kým) za zástupné pseudokonflikty v dohodnutých mezích; erotika je v kterékoli ze svých rozmanitých podob obchodovatelná – čili rovněž „svobodná“.

Nelze se zavděčit všem... O Pietu Mondrianovi se vypráví, že nabídku jednoho svého přítele ke společné návštěvě veřejného domu odmítl s výrokem, že „kapka promarněného spermatu je totéž jako ztracené mistrovské dílo“. Ve vědeckém jazyce Ejzenštejnově to zní takhle:

„Lokalizace erotického fondu právě v oblasti lásky ve většině případů vede k samovyčerpání a podrážděnosti. [...] Samovyčerpání chápu v tom smyslu, že není přizpůsobeno k vytváření podmíněných vazeb, nasměrovaných vně erotického plánu. Trojúhelník je uzavřený a vyčerpává se.“²⁹⁾

S poukazem na určité „podrážděné samovyčerpání“ se dá jistě mluvit i o naší současnosti a o kinematografii, kterou si zaslouží. Prvotní vášně nemají kam se „nasměrovat“, nemohou se projevit a uskutečnit v určitém ideálu nebo plánu, v historickém, filosofickém nebo uměleckém projektu – monumentálním, mesiášském, revolučním nebo přinejmenším konsekventně nihilistickém.

Je-li paradoxně právě v liberální společnosti vášním tato „delokalizace“ upřena (ne zákazem, ale z nedostatku nabídky a potažmo i poptávky), nevzdají se „sex & crime“ svého

28) Sergej Ejzenštejn, *Yo – Ich selbst*. Wien 1984, s. 916.

29) Cit. podle V. V. Ivanov, c. d., s. 171.

vrozeného „extrémismu“, ale budou si své extrémy vyřizovat jen navzájem mezi sebou. Z této perspektivy jsou nekonečné diskuse o přemíře násilí a sexu v umění a ve filmu, o stažené kůži, useknutých malíčcích, uřezaných uších atd., zavádějící. Smysl by mělo jediné ptát se, zda se k samožernému ukájení těmito krajnostmi nabízí dnes v umění i jinde alternativa, jež by nebyla zprofanovaná od samého počátku anebo pouze „virtuelní“ (= možná, ale ne nezbytná). Vášně chtějí být ventilovány – co nemohou dělat na čerstvém vzduchu, dělají uzavřené v *splatter-movies*, *trash-movies* kategorie A až Z. Není exces, který by nemohl být tolerován, byť by byl sebemorbidnější; dokud neopustí entertainmentové hřiště (ale jen tak dlouho), bude spolknut celospolečenským konsensem a případně odměněn festivalovou cenou.

Oproti těm, kdo žasnou nad nárůstem vulgárnosti, bestiality nebo obyčejné blbosti na plátnech kin, zajímá mne něco jiného: jak je možné, že si film, vyhlášený za „dobrý“, už v zárodku staví tak užoučké limity (dějové i formální), jak může sám sobě i svým divákům úspěšně prodávat pocity nespoutanosti, záhadna nebo i šílenství pod tak neuvěřitelně nízkým stropem? Ale je vidět, že to jde; malé je akceptováno, nabízí-li se ve velkém. Dívat se příliš dlouho na Ejzenštejna není ani dnes bez rizika – možná se z vás nestane kryptokomunista, ale v hlavě vám zůstane jasná představa o kinematografii, která nemá strop (kdo jiný než Ejzenštejn mohl přijít na **vertikální** montáž?), představa o všech možnostech filmu, jichž je dnešní kinematografie popřením.

* * *

Tři základní pilíře drží Ejzenštejnov systém a přitom se navzájem „posilují“:

1. intelekt
2. fyziologicky zakusitelná smyslnost
3. společenská použitelnost

Třetí pilíř zaštiťoval Ejzenštejna proti mocným – i když zdaleka ne tak, jak si přál –, dnes budí pochopitelnou iritaci, mrazení bez konce. Nemáme tu čest ani s demokratem, ani s reformním marxistou, ale s přívržencem **vitálního** teroru ostrých hran z železa a ocele, intelektuálních bajonetů namířených ne do druhé půlky obrazu, ale ven z něj, do masa. Špičatý teror, který skončil pod koly neživotného tupého teroru.

Pokud zavrhneme soukromou brutalitu, státní násilí minulosti a tím spíše všední násilnictví současné mediokracie, v čem může spočívat zisk návratů k filmaři, který se bez toho, co jsme právě odmítli, neobejde v jediném záběru? Je to docela bezprostřední „zisk“. Úžasná elementární síla, kterou každý z nás, kdo víme, k jakým koncům může vést, smí znovu a znovu **zažít v jejím začátku**. Síla začátku je něco, co nelze zdiskreditovat, ani popřít, každopádně ne ve smyslové rovině – a o tu tady šlo.

Jako snad každý, uzavřel Ejzenštejn se světem něco na způsob smlouvy, s tím rozdílem, že si ji vydatně teoreticky pojistil. Osobní drama kulminuje pokaždé v okamžiku, kdy je smlouva nečekaně vypovězena. Můj Ejzenštejn je tudíž ten, který se vrací z tříleté zahraniční anabáze zpět do Ruska a zjišťuje, že mu za nepřítomnosti ukradli jeho teror a vyměnili za jiný. Místo aby byl zase doma, ocitá se ve špatné zemi a špatné době. Na to, aby si plně uvědomil, do jaké pasti se dostal, mu stačí několik týdnů. Tehdy, na začátku srpna roku 1932, se zamyká ve svém moskevském bytě a neodpovídá na zvonění.

Mgr. Milan Doinel (1965)

Vlastním jménem Milan Klepikov je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze. Publikuje v časopisech Film a doba, Literární noviny, Kritický sborník, Iluminace, Dech andělů ad.

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Poznámka redakce

Text doprovázejí kresby Sergeje Ejzenštejna na motiv Duncanovy smrti z Shakespearova dramatu Macbeth.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Ať žije Mexiko* (Que Viva Mexico!; Sergej Ejzenštejn, 1931), *Běžín luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1934), *Bláznivá střela* (The Naked Gun 2 1/2; David Zucker, 1991), *Čapajev* (G. N. Vasiljev a S. D. Vasiljev, 1934), *Deset dní, které otřáslý světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Generální linie* (Generalnaja linija; Sergej Ejzenštejn, 1929), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Moderní doba* (Modern Times; Charlie Spencer Chaplin, 1936), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Otázka života smrti* (A Matter of Life and Death /Stairway to Heaven/; Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946), *Poslední maškaráda* (Poslednyj maskarad; Michail E. Čiaureli, 1934), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Stávka* (Stačka; Sergej Ejzenštejn, 1924), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1925).

SUMMARY

THE SENSE OF SENSUALITY

Milan Doinel

It was not until the fall of the communist empire that conditions became right for a truly open dialogue about Sergey Eisenstein and the undeniably manipulatory leanings in his work which is permeated by visual and formal violence. This „terrorist“ feature of the works will always force one to adopt an individual stance, albeit definite judgements imply the danger of inadmissible simplification. The only appropriate attitude seems to be the acceptance of Eisenstein's work in all its moral ambivalence, „beyond good and evil“, without however the anaesthesia of a neutral academic analysis. It is the images of his films which „forbid“ their indifferent reception; their main characteristic is **intersection**. This takes place as a part of the story, in the violent clash between two or more protagonists, in the montage-mediated conflict of real objects or symbols. The main objective however is to abolish the invisible borders between the filmmaker and the viewer, to intersect the screen and lead the viewer out of his passive role by an act of violence which arouses not only intellectually but also physically. Sex is not supposed to be a metaphor of this process but its real driving force. Eisenstein strives (calls) for overcoming „the lower stage of evolution“ at which erotica serves merely to maintain the common biological cycle. Sensuality in his view acquires its true sense only if it puts its potential in the service of great social and philosophical revolutions. Cinematography, too, experiences an „intersection“: the encounter and conflict between acted and documentary film gives birth to the „intellectual film“ which is not the sum but the product of the strong points and emotionality of its „parents“ and which is endowed with a noble beauty of an intensity comparable with the beauty admired by Eisenstein in life – the androgynous ideal. The reduction to superficial figurative eroticism and violence in present-day cinematography is a denial of Eisenstein's liberal conception and its faith in a sensuality in films which does not divert the viewer from reflection but actually provokes it.

Translated by Nad'a Abdallaová

Články

FIL(M)OSOFICKÁ MEDITACE
O ZÁVRATI Z ČASU*Hitchcockovo Vertigo*

Vlastimil Zuska

Závrať je strach z anticipovaného pádu. Staletí, rostlá do kmene sekvojovce obrovského (*Sequoiadendron giganteum*) pak působí závrať z propasti času minulého, která se spájí do závratí z vrcholu věže přítomnosti, obklopené propastí času prošlého i právě budoucího. Závrať, ve významu přesahujícím rovinu fyziologie i psychologie, lze také chápat, v prvním přiblížení, jako přílišnou anticipační empatii, tj. jako strach z vlastní budoucnosti, řešený obratem k minulosti. Sama etymologie termínu „vertigo“ (z latinského *vertiginis* – kroužit, vířit) míří k významu točit se, být ve středu víření, k pocitu „že se s člověkem všechno točí“. V časovém ohledu pak znamená, že si minulost a přítomnost neustále vyměňují místa až do nebezpečí ztráty vědomí (sebe sama a druhého) a toho se trpící vertigem skutečně obává. Tento význam, spolu s dalšími, metaforickými a tím i hlubšími, naplňuje, prezentuje a kontemplanuje *Vertigo*, mimo jiné právě díky typicky hitchcockovskému vtažení, „všití“ (suture) diváka do filmu.

Tímto klíčem se pokusíme „otevřít“ *Vertigo* a vytěžit i cosi navíc pro filmovou teorii a estetiku.

Pro přiblížení poměrně spleťtí dějové linie, která zprvu, tj. v první polovině filmu, naznačuje „zázračné“ vyústění¹⁾ – reinkarnaci či metempsychózu a pro založení základní explikační půdy uvádím mírně komentovaný „obsah“ v podání Raymonda Durnata, který je významný zejména tím, co opomíjí a příznačný tím, co ze syžetu zdůrazňuje. Jistě bychom se mohli dobrat zajímavých výtěžků pouhou komparací různých „převyprávění“ *Vertiga*, kdybychom neměli záměr jiný. Durnat tedy líčí (pro něj) nosný příběh následovně:

„Po střechách losangeleských domů prchá zločinec, kterého pronásledují policista a detektiv Scottie (James Stewart). První dva přeskočí uličku mezi domy, ale třetí Scottie nedoskočí, uklouzne a nemohoucne zůstává viset šedesát stop [cca 20 metrů] nad zemí. Policista se otočí, aby mu podal pomocnou ruku, uklouzne, padá a zabije se.

Scottie, který toto drama přežije, pod jeho dojmem odchází do výslužby. Je však rozhodnut svou závrať [která možná byla příčinou jeho selhání, možná se vyvinula pod jeho

1) Srov. Tzvetan Todorov, *The Fantastic*. Ithaca 1975.

vlivem] přemoci za pomoci své přítelkyně a bývalé milenky Midge (Barbara Bel Geddes). Při tomto pokusu, kdy si v ateliéru své přítelkyně nejprve stoupne na stoličku, pak na pracovní stůl, však selhává a omdlává, neboť oknem zahlédne ulici [líčí Durnat, ve skutečnosti, tj. ve filmu, však spatří fotografii ulice z ptačí perspektivy – zjevná aluze na jednu z možných dichotomií *Vertiga*: iluzi a realitu].

Jeho přítel ze školních let, s nímž se léta neviděl, Gavin Elster, ho požádá, zda by nesledoval jeho ženu Madeleine. Scottieho neochota převzít roli psychiatra mizí, když se dovídá o Madeleinině přesvědčení, že je reinkarnací své praprababičky Carlotty Valdes, kurtizány z dob španělského osídlení. Jakmile spatří Madeleine (Kim Novak), zamiluje se do ní a sleduje její záhadné putování od obchodního domu ke galerii, kde visí portrét její prapředkyně, do hotelu, z něhož mizí (pokud v něm vůbec byla) a konečně až pod most přes Zlatou bránu [Golden Gate Bridge], kde se jeho [tajemný předmět touhy] pokusí utopit. Scottie ženu zachrání a láska začne být oboustranná.

Midge, s pocitem že Scottieho ztrácí kvůli napůl šílené ženě a romantické historce, se ho snaží vrátit zpátky na zem. Představí ho antikváři, který mu vypráví tragický příběh Carlotty a poté vytvoří kopii Carlottina obrazu [jemuž se Madeleine snaží připodobnit], s parodickým záměrem však nahradí tvář kurtizány svou vlastní, obrýlenou [srov. obdobnou vynucenou záměnu na Whistlerově obrazu ve filmu *Bean*]. Scottie ovšem [křečovitý humor] neocení, s Midge se rozchází, ale rozhoduje se zbavit Madeleine její chorobné iluze. Když Madeleine sní o španělské misi v době Carlotty, zaveze ji k ní, aby jí ukázal, že budova stále ještě existuje takřka v nezměněné podobě a že na její ‚zapomenuté vzpomínce‘ [tj. údajně vzpomínce Carlotty] není nic nadpřirozeného. Ve stájích misie se oba poprvé políbí. Vzápětí se mu Madeleine vytrhne a běží po schodech vzhůru do věže. Scottie bojuje se svou závratí a zvolna se potácí za ní, aby už jen stačil zahlédnout, jak se jeho láska řítí z věže vstříc smrti.

Koroner Scottieho obviní z morálního, třebaže nikoli protizákonného selhání a ten upadne do katatonického mlčení [nebo je to meditace?], z něhož se postupně vzpamatovává jen proto, aby trpěl halucinacemi, které v něm vyvolávají ženy i jen vzdáleně podobné jeho ztracené lásce. Na ulici před ‚Madeleininým‘ obchodním domem potkává prodavačku Judy [opět a pochopitelně Kim Novak], která je pod vrstvou vulgárnosti a zahořklosti dvojnicí Madeleine. Její první reakcí na jeho neobratné dvoření je kousavé odmítnutí, pak ale vycítí jeho zanícení, změkne a stejně jako její předchůdkyně začne lásku opětovat. Jeho láska je však láskou k originálu a Scottie po ní nezačne sexuálně toužit do té doby, dokud svou podobu s původní láskou nedovede k dokonalosti. Když se pak v jejím apartmá políbí, představuje si Scottie, jak se líbá ve stájích misie s původní Madeleine.

Hitchcock však mezitím [pro diváka] záhadu vysvětlil: Judy byla Elsterovou milenkou, kterou si vybral pro její podobnost se svou manželkou, léčící se v té době v sanatoriu. Judy hrála Madeleinu do té doby, až Elster svou ženu shodil z vrcholku věže. Judy měla zajistit Scottieho přítomnost [a současně nepřítomnost] jako svědka sebevraždy. Elster, jistý si dědictvím po své ženě, pouští Judy k vodě. Ta by měla se Scottiem přerušit styky, ale nemůže, neboť její počínající láska nebyla předstíraná. Žije nicméně ve strachu z dosažené podobnosti, že by se vše mohlo prozradit a rovněž v beznadějně žárlivosti na Scottieho lásku k jejímu falešnému já.

Není však jisté, nakolik Scottie vidí Judy jako Madeleine, která se vrátila, nebo jako jinou Madeleine. Judy si bezstarostně a neuváženě na sebe bere šperk, který nosila Madeleine [a Carlotta] a kouzlo je zlomeno [Scottie prohlédne]. Scottie ji [Judy/Madeleine] takřka násilím dovléká do španělské misie, nutí ji do schodů a ve své zuřivosti překonává zavraždě. Jak stoupají do schodů, líčí jí její zločin. Žena se ho zoufale snaží přesvědčit, že tehdy, když sama běžela do schodů a jeho nechala vrávorat za ní, udělala to proto, aby zabránila zločinu, který její láska k němu učinila zbytečným a pro ni odporným. Scottie však vyčítavě zvolá „Madeleine, já jsem tě miloval!“ [příznačné *préteritum*]. V téže chvíli se na vrcholu schodiště objeví přízračná silueta. Při jejím spatření se Judy lekne, o krok ustoupí a zřítí se. Z postavy se vyklube chůva a Scottie zírá dolů, kam dopadla Judy.²⁾

Spektrum nabízejících se i skrytějších interpretací je v případě *Vertiga* neobyčejně široké zejména z důvodu maximálního uplatnění Hitchcockova „vzorce“, tj. přechodu od obrazů věcí a osob jako primárního objektu filmové reprezentace k objektům druhého řádu – vztahům. Řada těchto interpretací se také uskutečnila a psychologické, psychoanalytické, existenciální a další typy interpretačních přístupů tematizují v souvislosti s *Vertigem* vzájemnou výměnu a střídání, tedy „hru“ násilí a masochismu, třístupňovou eskalaci viny (tři pády) a nebezpečí iluze romantické lásky, nietzscheovskou „vůli k moci“ (nikoli už mnohem případnější „věčný návrat“), mýtus o stvoření, Prométheovský mýtus, mýtus Pygmalion, Lilith, Fausta (Mefistofelem je Elster), opozitum iluze a reality a bolestivé vyléčení z iluze, prozření Dona Quijota, tragické vyplnění podvědomých fantazií, motiv zločinu a trestu, motiv Everymana, hledajícího svůj přelud lásky atd. atp. S jedinou výjimkou (pochopitelně Deleuze, který ovšem předkládá filosofické a sémiotické výtěžky z materiálu filmové historie a sleduje přechod od afektivního a senzomotorického znaku k chronoznaku, nejde mu tedy primárně o interpretaci jednotlivých filmových děl) je **zcela** zanedbána časová dimenze *Vertiga*, navzdory naprosto očividným „klíčům“, neboli interpretačním, intencionálním vodítkům. Tím se rovněž ztrácí z horizontu interpretů problém personální identity a ontogeneze. Komentátoři a exegeti tohoto Hitchcockova díla se však vesměs shodují v názoru, že se *Vertigo* z celku jeho tvorby vymyká rozjímavým rytmem³⁾ a kontemplativní či meditativní atmosférou, navzdory řetězci dramatických akcí, tedy právě, aniž by to však bylo reflektováno, **explicitní tematizací časovosti**. Například a právě scénu u poraženého kmene sekvojovce, na niž jsem narážel v samém úvodu, kde Madeleine/Carlotta/tehdy-ještě-ne-Judy ukazuje Scottiemu, kdy se coby Carlotta narodila jako místo/čas v letokruzích, většina interpretů, včetně Durnata, nepovažuje za důležitou, pouze snad za jakýsi ornament. Leč Hitchcock nikdy nepracoval s ornamentem! Uvedená scéna je naopak pro celkový smysl filmu nepominutelná, jak se pokusíme dále doložit.

Zásadním a základním konstitutivním rysem Hitchcockových filmů je, že „vše je v nich interpretací – jednání, afekce, vjemy. U Hitchcocka je akce, jakmile je dána, obklopena souborem vztahů. U Hitchcocka nejde o děj či o „kdo to udělal?“, ale o síť vztahů, v nichž

2) Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock or The Plain Man's Hitchcock*. London 1974, s. 278 – 279.

3) Srov. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987.

jsou jednání a jejich nositel zachyceny. Vztahy jednoduše neobklopují jednání, ale **předem** [zvýr. V. Z.] ho prostupují a nutně transformují do symbolického aktu.⁴⁾ K onomu „předem“ se ještě vrátíme v souvislosti s „napětím“, zatím je důležitý náhled (nejen Deleuzův, ale i Douchetův, Wollenův), snadno dosažitelný kterýmkoli vnímavým divákem, že centrálním tématem a explicitním předmětem Hitchcockovy tvorby jsou relace. A to nejen vztahy mezi postavami, jednáními a věcmi ve funkci symbolů (srov. Madeleinin náhrdelník ve *Vertigu*), postavami transponovanými do pozice zaznamenávajících postav-diváků, ale a zejména vztahy mezi reálným divákem a sítí vztahů, prezentovanou filmem. Deleuze proto právem přirovnává Hitchcockovo filmové rámování k tapetě či gobelínu (na rozdíl od bazinovského „okna“ či „nástěnného obrazu“ i třeba ophülovského zrcadla), do něhož je divák zapleten.⁵⁾ Neviditelná, „rubová“ vlákna jsou právě vztahy, mentální obrazy, myšlenky; celkový tvar je pak rytmickou střídou obrazů a vztahů (myšlenek) a hitchcockovský film proto „netvoří dva póly – režisér a divák – ale póly tři – režisér, film a divák, který do filmu vstupuje a jehož reakce tvoří integrující složku filmu“.⁶⁾ Při letmém pohledu by se dalo namítnout, že pro každý film je třeba diváka, že „vlastní umělecké dílo“ (Collingwood) či „estetický objekt“ (Mukařovský, Ingarden aj.) bez diváka, recipienta prostě nevznikne. Jistě tomu tak je, ale participace a interpretační vklad se liší film od filmu a řada filmů tzv. drží pohromadě i před velmi pasivním publikem. Akční filmy, horory, katastrofické filmy a další sub- či žánry pracují často a s převahou spíše se šokem nežli s napětím. Právě hitchcockovská práce s napětím si vynucuje aktivní zapojení diváka, „roztažení“ časového vědomí oběma směry, zejména však do budoucnosti, posílení anticipační složky. Hitchcock sám reflektoval vlastní tvorbu a vědomě napětí využíval právě pro „všití“ diváka do filmu: „Když diváci vědí předem, dříve než hrdina, o co [o jaké vztahy – V. Z.] jde, budou jejich mysli naladěny sympaticky, budou anticipovat jeho i její reakce, budou vědět přesně, co se bude dít v myslích postav – tam se odehrává skutečné drama.“⁷⁾ Povšimněme si dvou důležitých momentů – sympatického naladění a anticipace.

„Sympatické naladění“ vlastně znamená přijatou nabídku možnosti vcítění, souznění s postavou filmu, „spoluprožívání“ jejích nadějí i zklamání – tedy vyplňování (i negativní) její (a „sympatizujícího“ diváka) anticipace, ovšem z pozice diváka, který ví. Divácký prožitek se tak nutně, lze říci vynuceně a násilně ze strany Hitchcocka (který si liboval ve „vodění diváka na niti“), rozštěpuje na prožívání v prvním plánu prožitků postavy (který je ovšem již plánem „diváckým“, jeho předmětem jsou již vztahy) a tedy na vcítění do postavy a jejích anticipací a na divácký prožitek diváka jako pozorovatele vlastních empatických aktivit, ztělesněných postavou a do ní projektovaných. (Srov. o třináct let starší snímek *Rozdvojená duše*. Hitchcock se, zdá se, pohyboval po spirále sebereflexí vlastní tvorby a za témata si volil konstitutivní složky svého stylu, včetně vlastního života.) Role anticipace, uvědomování si časových dimenzí, symbolických

4) Gilles Deleuze, *Cinema 1. – The Movement-Image*. Minneapolis 1986, s. 200.

5) Gilles Deleuze, *Cinema 2. – The Time-Image*. Minneapolis 1989, s. 267.

6) Gilles Deleuze, *Cinema 1...*, s. 202.

7) John R. Taylor, *Hitch. The Life and Work of Alfred Hitchcock. The Authorized Biography*. London 1978, s. 240.

významů, „neviditelných“ relací (i ve smyslu „neviditelného“ u Merleau-Pontyho) je tak významně posílena, spolu s očividným využíváním antinomie estetické distance.⁸⁾ Posílení reflexivity, dosazení vztahů na post primárních objektů, aktivizace vědomí času, symbolická transference přispívají k distancovanému, „pozorovacímu“ modu recepce, ke kontemplativnímu vztahování se k „tapisérii“ *Vertiga*.

Rozdíl mezi napětím (suspense) a šokem, který Hitchcock využívá ve prospěch napětí jasně dokládá tento záměr i jeho úspěšnou realizaci právě (jistěže nejenom) ve *Vertigu*. Na napětí můžeme pohlížet jako na časově extendovaný šok, jako na akumulující se tenzi v anticipační dimenzi, tedy jako na šok, jehož skokový „gradient“ se „roztáhl“ v čase: „Napětí [je zde] založené na dohadování, jak se zachová James Stewart až zjistí, že mu lhal.“⁹⁾ Takovýto důraz na anticipaci, budoucnostní složku časového vědomí, našel pravděpodobně nejsilnější a nejexplicitnější výraz právě ve *Vertigu*, kdy sám název, resp. fenomén jím označovaný, v sobě tuto dimenzi esenciálně obsahuje (viz začátek).

Tvrdí-li John R. Taylor (v *autorizované* biografii A. H.), že *Vertigo* je Hitchcockovou alegorizovanou autobiografií, nejde o tvrzení prázdné. Nechceme pochopitelně podléhat „intencionálnímu bludu“, ani „biografickému kriticismu“ a snažit se vyložit *Vertigo* životními postoji a skrytými běsy Alfreda Hitchcocka, spíše naopak, zčásti „vysvětlit“ Hitche jeho tvorbou. Taylor spekuluje, že Hitchcock sám možná trpěl závratí, a proto vkládal do svých filmů „zavěšené“ scény, postavy nad propastí (*Na sever Severozápadní linkou*, *Sabotér*, *Pan Smith s chotí*).¹⁰⁾ Dodejme, že pro hlubší analýzu Hitchcockovy tvorby je fakt, zda trpěl touto, tj. fyziologickou závratí, zcela irelevantní. I zde platí hitchcockovský vzorec vztahu jako primárního objektu a půjde tedy o závrať spíše, řekněme metafyzickou. Jistě pak není náhodná „symbolická komunikace“ mezi autory literární předlohy *Vertiga* a jeho režisérem. Boileau a Narcejac napsali román „na míru“ či jako vějičku pro Hitchcocka, který se na ni ochotně chytil. Taylor plasticky líčí, jak byl Hitchcock v běžném životě bojácný, jak musel mít vše (život, natáčení i diváky svých filmů) vždy zcela pod kontrolou, jak byl prakticky asexuální. To vše implikuje obavy z budoucnosti, kterou nelze mít pod kontrolou, obavy z anticipace, která by se mohla vymknout očekávanému – tedy **závrať z času**. Touto závratí, která obsahuje i strach z (budoucího) sebepoznání, Hitchcock, vždy se bránící jakémukoli symbolickému výkladu svých děl, s velkou pravděpodobností trpěl, a snad proto se s ní tolik obíral.

S velkou rolí anticipace, ať už postavové, vciřované, jejíž úběžník je divákovi znám nebo otevřené divácké kritického diváka (v Ecově smyslu) souvisí zcela zásadní faktor konstituce estetického objektu či, chceme-li, celkového a průběžně se měnícího smyslu filmového díla, který u Hitchcocka, jak jsme již uvedli, vyžaduje masivní diváckou participaci. Jde o faktor, realizující se v přítomnosti a směřující do budoucnosti, který můžeme nazvat s Ingardenem „doplňováním míst nedourčenosti“, s Ecem, Thomasem G. Pavalem či Lubomírem Doleželem „volbou z možných (fikčních) světů“, o faktor, který je

8) Srov. Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. „Estetika“ 32, 1995, č. 1, s. 10 – 30.

9) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987, s. 137.

10) J. R. Taylor, c. d., s. 173.

nosnou vlnou napětí.¹¹⁾ Jazykem kvantové fyziky jde o vždy aktuální „kolaps vlnové funkce“, jazykem estetiky o aktuální řešení víceznačnosti smyslu a významu. Interpretační strategie diváka je v tomto ohledu podmíněna jeho schopností anticipace, resp. **dosahu** anticipace, přesahu přítomnosti. Dílčí součástí (psychologickou, resp. psychoanalytickou) tohoto dosahu, vzdálenosti, kam až divák anticipačně „dosáhne“, je jeho schopnost či ochota „odkládat slast“ z naplnění. Uveďme příklad poněkud odlehlý, zato názorný – motocyklového či automobilového závodníka: projíždí-li začátečník soustavou zatáček, najede do první optimálně (z hlediska této první a jediné), ale optimální výjezd z první nebude optimálním vjezdem do následující. Zkušený borec obětuje optimální vjezd do první zatáčky optimálnímu průjezdu celou soustavou zatáček. Optimálnost v případě voleb z aktuálně potenciálních možných světů projektovaných dílem pak spočívá v intenzitě a úrovni „těžení“ hodnot, tou či onou volbou slibovaných, vábících a dosahovaných. Rozdíl pak spočívá často ve „skloubení hodnot a hodnotových kvalit“ (Ingarden), tedy například ve splněním či zklamáním očekávání z komplikovanějšího syžetu, ve volbě ve prospěch rostoucího a protahovaného napětí atp. Celkovou strukturaci estetického prožitku pak zdaleka neurčuje pouze anticipace, ale i retrogradní pohyb osmyslení: divák, který se rozhodne interpretovat první polibek Madeleine a Scottieho jako upřímný, dojde zpětně k revizi této volby, neboť se ukáže, že byl (?) předstíraný. Na linearitu časové posloupnosti minulost–přítomnost–budoucnost se tak vertikálně vrství zpětné i dopředné oblouky, recepcí, významové a osmyslující (neviditelné) „flashbacky“ a „flashforwardy“. Schéma prožitku tak odpovídá Bergsonovu rozlišení prostorové (vizuální) linie percepce a linie časové (vztahové, myšlenkové), kolmé na první, vodorovnou,¹²⁾ které obdobně formuloval Péguy¹³⁾ i Deleuze: „Dějiny jsou esenciálně horizontálně průběžné [longitudinales], paměť esenciálně vertikální. Dějiny esenciálně spočívají v probíhání událostí, v přecházení od jedné k druhé. Paměť, která je uvnitř události, esenciálně a především spočívá v neopouštění události, v setrávání v ní a v jejím zpětném procházení zevnitř.“¹⁴⁾

Připomeňme v této souvislosti „gobelín“ *Vertiga* s jeho neviditelnými vlákny, vztahy, se zacyklenými dynamickými relacemi od obrazu k myšlence a zpět a opět vidíme, že závrať z času je v tomto díle tématem ústředním.

Dosavadní popis úlohy anticipace v estetickém prožitku (a ve *Vertigu*) vyžaduje upřesnění. Anticipace nevyčerpává budoucnostní rozměr časového vědomí, tedy to, co Husserl nazývá „protencí“. Protence, bezprostřední budoucnost i augustinovská přítomnost budoucnosti v přítomnosti, otevřenost do budoucnosti, zahrnuje celý budoucnostní časový horizont, jehož je anticipační intence pouze součástí. Soustředění se na anticipaci (ve filmu vynucené), na předvídatelné, tedy znamená záměrné (což nevylučuje podvědomé či zvykově neuvědomované) zúžení otevřené budoucnosti na předvídatelnou a tedy v jistém smyslu kontrolovatelnou budoucnost. Film, stejně tak jako ostatní umělecké

11) Srov. Lubomír Doležal, *Mimesis and Possible Worlds*. „Poetics Today“ 9, 1988, č. 3; Umberto Eco, *Small Worlds*. In: *The Limits of Interpretation*. Bloomington 1990; Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. 1986.

12) Třetí schéma času viz Henri Bergson, *Matter and Memory*. New York 1991, s. 143.

13) Charles Péguy, *Clio*. Paris 1932, s. 230.

14) Gilles Deleuze, *Cinema 2...*, s. 100 a 297.

druhy a Hitchcockův film obzvláště, tuto redukci vykonává pomocí řady prostředků, mezi něž patří spolu s kontextem díla konkrétního tvůrce i žánrové normy. Do sféry působení těchto faktorů spadají i „neočekávané“ zákruty syžetu. Závěr *Vertiga* s pádem Judy/Madeleine může být pro některé diváky neočekávaný, tedy překvapivý, ale zůstává v užším koridoru anticipací tvořící dvojice očekávané – neočekávané. Tento koridor by byl překročen, kdyby se např. Judy místo pádu vznesla.

Jak jsme uvedli výše, Hitchcock ve *Vertigu* situoval diváka do dvojí role, kde je tato komplementarita anticipace explicitní. Divák má vědomostní náskok před postavami, do nichž se ve větší či menší míře vcítuje a tudíž sdílí jejich anticipace. Složka očekávanosti je tedy posílena, aniž by vymizela neočekávanost, navíc se přidává vzájemná hra mezi dvěma anticipacemi (postavovou a vlastní diváckou). Mohli bychom spekulovat, nakolik šlo u „prvního diváka“ Hitchcocka o vědomý záměr či podvědomou expresi (a zástupné prožití) vlastních obav z ohrožené „ontologické jistoty“¹⁵⁾, jisté je, že redukce budoucnostního horizontu na anticipační výsek dočasně jistotu „pobytu“ zvyšuje. Připomeňme výše uvedené impresie Hitchcockových životopisců o jeho spíše ontologické nejistotě a zjistíme, že zvláště v případě *Vertiga* nešlo o nahodilé téma, ale pravděpodobně také o nejhlubší výraz Hitchcockovy osobnosti.

Uvedená dvojkolejnost diváckého postoje, sycená simultánně anticipací, empatií a distancí funguje mimo umění výrazně např. při jakémkoli sledování sportovních utkání, lhostejno jakého druhu sportu. Snadno z autopsie zjistíme, že v naprosté většině těchto prožitků někomu fandíme, tzn. vcítujeme se do jednoho ze zúčastněných soupeřů. Jinak by nás střetnutí zdaleka tolik nebavilo. Toto vcítění vlastně znamená převzetí či sdílení anticipací objektu fandění, prožívání zklamání (nesplněných očekávání) a radostí (splněných očekávání) spolu s postavami (hráči či herci). Známý analytický estetik Kendal Walton zprvu tuto situaci popisoval tak, že vysíláme do příběhu své fiktivní ego, které prožívá na místo nás.¹⁶⁾ Zjevný redukcionismus tohoto výkladu ho přiměl k jeho opuštění.¹⁷⁾

Zobecněně, empatie znamená sdílení anticipací a přítomností, sdílení redukovaného časového horizontu. Jsme tedy schopni vcítění do toho, fandění tomu, jehož anticipace jsme schopni sdílet. Jedním z důvodů empatie vůbec, je mimo jiné bezpečné prožití i těch zážitků, které bychom jinak odmítli, tedy v posledku kognitivní zisk diváka (včetně zisku sebepoznání). Nebyla proto celá Hitchcockova tvorba částečně bojem proti (metafyzické) závratí a *Vertiga* její nejvýraznější artikulací?

Významné místo *Vertiga* v celku Hitchcockovy tvorby pro něj samého dokládá opět Taylor svědectvím o zextremnění i jinak příslušného perfekcionismu, s nímž se režisér věnoval nejmenším detailům ex- i interiérů: dokonalé kopii módního salonu, květinářství, kde Scottie podruhé potkává Madeleine/Judy muselo být do poslední naaranžované květiny shodné s prvním setkáním atp.¹⁸⁾ Jistě vytane na mysli Nietzscheho „myšlenka věčného návratu“, tedy opět časové téma, problém opakování v percepci, v poznání, v dojmu reality, v ontologické jistotě (Kant, Deleuze a další). Hitchcock udržuje v celém

15) Srov. R. D. Laing, *The Divided Self*. Harmondsworth 1965.

16) Srov. Kendal Walton, *Fearing Fiction*. „The Journal of Philosophy“ 75, 1979.

17) Srov. Kendal Walton, *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Mass. 1990.

18) J. R. Taylor, c. d., s. 241.

filmu další dimenzi napětí, a to mezi iluzí a realitou. Na samém konci Judy platí za podlehnutí, leknutí se iluze, komplementárně se Scottieho prohlédnutím (iluze). Napětí mezi vcítěním a distancí, s W. Worringerem – mezi vcítěním a abstrakcí (mentálními vztahy), udržuje Hitchcock „pojistkami“ proti přílišné identifikaci s postavami, a tím ke ztrátě estetické distance „poddistancováním“¹⁹⁾, ke ztrátě reflexivity – kognitivní převahou diváka, symbolickou modalitou konkrétních předmětů (náhrdelník, výběr oděvů pro Judy/Madeleine 2.), dosazením „neviditelných“ mentálních vztahů na místo primárních objektů filmové reprezentace. Vtažením diváka do filmového díla jako integrujícího faktoru, posiluje jak diváckou reflexivitu, tak ale i prostor vcítění, posilovaný navíc „hyperrealismem“ opakující se mizanscény. Explicitní tematizaci časové dimenze nahrává i průběžné tkanivo z obrazů a myšlenek, z obrazů a realit časových, myšlenkových, vrstveně významových, odpovídají zmiňovanému Bergsonovu schématu časo-prostorové percepce s výrazně posílenou časovou, „neviditelnou“ osou.

Jedním z klíčových konkrétních symbolů *Vertiga*, ale i dalších Hitchcockových filmů (*Psycho*, *Ptáci*, *Nepravý muž*) jsou schody. Některým interpretům²⁰⁾ slouží jako průkaz vlivu německého expresionismu. Deleuze přitakává Regnaultovi v ustavení spirály jako „principiální dynamické formy“, která vládne *Vertigem*: schody věže misie, spirála automobilového sledování, lokna v účesu Madeleine. Dodejme, že právě Scottieho sledování sice končí na „stejném“ místě, které však již není stejným, neboť vztahy postav se mezi tím změnily. Tak jako pozdější Scottie již jen kdysi miloval dřívější Madeleine. Soustředné letokruhy sekvojovce se mění ve spirálu dodáním časové dimenze.

Ernst Aeppli psychoanalyticky a diskutabilně interpretuje točité schody jako vývojovou spirálu, zachovávající „pevnou osu existence“ (ontologickou jistotu) a přitom umožňující výstup či sestup v plném okruhu osobnosti.²¹⁾ Točité schodiště *Vertiga* ovšem nemá pevnou osu, naopak je závratnou hlubinou jak fyzikálně, tak možná doslovněji, závratnou hlubinou lidské duše. Výstup umožňuje, ale právě s rizikem nástupu vertiga, s možností pádu a to i pádu ve smyslu mravním. Symbolika na působivých konkrétních obrazech v etickém rozměru – závrať z anticipované možnosti mravního úpadku je další fasetou Hitchcockova životního díla.

Schody také spojují jednotlivá „podlaží“ psychiky či psyché²²⁾ a závěrečný pád Judy příznačně končí na nižší **střeše**. Psychika, Druhý, časový horizont, nemají dno, jak se Scottie přesvědčuje při snovém sestupu na „dno“ Madeleinina prázdného hrobu. Výmluvný příklad užití schodů a využití tenze, a tím i spojitosti mezi obrazem a „neviditelným“ významem odjinud – z *Běsnění* – retrográdní (prostorový) pohyb obrazu (kamery) po **schodech** dolů, významový (časový) pohyb dopředný, vertikální – k vraždě.

Vějíř možných interpretačních přístupů bychom mohli rozevírat dále, zmíním již jen dva a to pro podporu dosud uvedeného: psychologický (Personal Construct Theory) a proto-existencialistický.

19) Srov. E. Bullough, c. d.

20) Srov. Tom Ryall, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Urbana 1986, s. 25; R. Durnat, c. d., s. 292; Regnault srov. podle Gilles Deleuze, *Cinema 1...*, s. 21.

21) Ernst Aeppli, *Psychologie snu*. Praha 1996, s. 221.

22) Tamtéž.

Dvě zajímavé studie o prožitku ohrožení (kam jistě patří i závrať) v souvislosti s anticipací podává Landfield.²³⁾ Z široké empirické a experimentální báze dovozuje, že „nosičem“ zážitku ohrožení je kontrast mezi minulým či přítomným já jako sebou samým vytvořeným mentálním obrazem a mezi ideálním já, reprezentací, kterou by příslušná osoba být chtěla. Z Landfieldových (a dalších psychologů) výzkumů vyplývá, že se naše jednání téměř vždy řídí jistým sebeobrazem, k němuž směřujeme, resp. tenzí mezi aktuálním sebeobrazem a sebeobrazem anticipovaným. Prožitek ohrožení pak zažíváme v přítomnosti lidí, kteří se podobají našemu aktuálnímu sebeobrazu. Prožitek ohrožení je pak reakcí na očividný (doslova) důkaz (protože opakující sebereflexi dodávám) aktualizovaného selhání našeho úsilí o dosažení ideálního anticipovaného já. Dalšími výzkumy došel Landfield k závěru, že pocit ohrožení v přítomnosti ohrožujících lidí není způsoben pochybnostmi o budoucím chování ohrožující osoby, ale vážnými obavami z toho, jak se my sami budeme za takových okolností chovat. Tedy, v kontextu našich analýz, budoucnost se nám vymyká z rukou, do protence vstupuje nepředpověditelné – cítíme ohrožení. Obsedantní snaha Scottieho „vrátit“ minulost, vsunout na místo nepředpověditelné, nekontrolovatelné budoucnosti anticipovatelné „již prožité“, své minulé lepší, protože milující já, nevystavovat se (znovu) mravní zkoušce, zdá se, koresponduje s Landfieldovým zkoumáním (mimochodem skrytě fenomenologickým – srov. obdobné přístupy A. Schutze, Bergera s Luckmannem a dalších) sociálních interakcí. Uvedeným prizmatem můžeme rovněž nahlížet na (třebaže předstíranou) relaci Madeleine/Judy k obrazu Carlotty Valdes, na Scottiem řízené přibližování Judy k (ideální, protože mrtvé a tím nedosažitelné) Madeleine atp.

Další obsáhlou analýzu *Vertiga* bychom mohli založit na zásadní Kierkegaardově studii *Bázeň a chvění* (česky 1993), kde zkoumá, mimo jiné, „zónu“ mezi estetikou a etikou. Jeho trefný postřeh jako by byl šit na míru *Vertigu*: „Myšlení se vlastně musí neustále vydávat na území etiky, ale aby dosáhlo významu, musí se problému ujmout s estetickou zaujatostí a žádostivostí.“²⁴⁾ Připomeňme opět Scottieho vášnivě zaujetí při vytváření „druhé“ Madeleine z estetického zřetele (např. v módním salonu), zahlušující právě (z Kierkegaardova pohledu) etický rozměr vlastního pobytu a vlastní budoucnosti. Ještě jeden Kierkegaardův vhled osvětlí Hitchcockovu práci s napětím a prozradí filiaci s řeckou tragédií. V souvislosti s rozbořem Aristotelova konceptu *anagnóris* (znovupoznání) z *Poetiky*²⁵⁾ Kierkegaard uzavírá: „Všude tam, kde se o znovupoznání mluví, se také *eo ipso* mluví o předcházející skrytosti. Tak jako znovupoznání uvolňuje a osvobozuje, tak také utajenost v dramatickém životě napíná.“²⁶⁾ Srovnejme právě uvedené s výše zmiňovanou „hrou“ mezi věděním postavy a diváky, s napětím z protrahovaného „znovupoznání“ a snadno dojdeme k příbuznosti syžetu *Vertiga* s antickým dramatem i s Kierkegaardovou „osudovostí“, významově obtěžkanou budoucností. Samotný pojem *anagnóris*

23) Srov. A. W. Landfield, *A movement interpretation of threat*. „Journal of Abn. Soc. Psychology“ 49, 1954, s. 529 – 532; A. W. Landfield, *Self-predictive orientation and the movement interpretation of threat*. „Journal of Abn. Soc. Psychology“ 51, 1955, s. 434 – 438. Sumarizující komentář viz Brian M. Foss (Ed.), *New Horizons in Psychology*. Harmondsworth 1966, s. 375.

24) Søren Kierkegaard, *Bázeň a chvění. Nemoc k smrti*. Praha 1993, s. 72.

25) Srov. Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996.

26) S. Kierkegaard, c. d., s. 72.

u Aristotela skýtá další interpretační klíč k *Vertigu*, zejména jeho čtvrtý typ znovupoznání, založený na úsudku a jeho varianta, znovupoznání založené na chybném úsudku,²⁷⁾ resp. tenze mezi chybným úsudkem postavy a správným úsudkem diváka. Ve *Vertigu* se však uplatňuje všech pět Aristotelových typů rozpoznání, první z nich, poznání podle znamení, dokonce pomocí příkladu, který uvádí sám Aristoteles – totiž náhrdelníku. Třetí, „asociativní“ typ znovupoznání (scény s polibky) opět posiluje napětí mezi správným a chybným rozpoznáním. Navíc Aristotelovo pojetí tragédie jako „zobrazení lidí lepších, než my býváme“²⁸⁾ koresponduje s uvedeným Landfieldovým výkladem pocitu ohrožení, tj. s jeho složkou anticipovaného ideálního já a s jeho využitím ve *Vertigu*.

Poznámka na závěr: V prezentovaných interpretacích jsme záměrně nevyužili specifické pojetí a Deleuzův koncept „stávání se“ (*Différence et Répétition*), resp. Deleuzeho s Guattarim (*Mille Plateaux, Quçest-ce que la philosophie?*), přestože by se takřka *samo* nabízelo. Snažili jsme se „vystačit“ s protencí, budoucnostní dimenzí časového horizontu, anticipací a reflexí očekávání a nezavádět nový komplexní koncept, jehož explikace by se značně vzdálila tématu. Ostatně Deleuze sám s tímto konceptem ve svém „filmovém“ filosofování nepracuje.

Pokusili jsme se vyznačit významové pole dění *Vertiga* a ponechat několik otevřených interpretačních východisek. Jedno z nich můžeme uzavřít: velký obrazivý analytik lidské psychiky Hitchcock svým filmem nově předložil prastarou hádanku Sfingy – vztah Člověka a času.

doc. PhDr. Vlastimil Zuska (1951)

Vystudoval Filosofickou fakultu University Karlovy (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Československém filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, Fikce, Distance* (1996).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

27) Srov. Aristotelés, c. d., kapitola 16.

28) Aristotelés, c. d., s. 86.

ILUMINACE

Vlastimil Zuska: Fil(m)osofická meditace o závratí z času

Vertigo

Paramount, 1958

Režie a produkce: Alfred Hitchcock. **Námět:** Pierre Boileau, Thomas Narcejac – román *D'entre les morts* (Zpět z říše mrtvých). **Scénář:** Alec Coppel, Samuel Taylor. **Kamera:** Robert Burks. **Střih:** George Tomasi-
ni. **Výprava:** Hal Pereira, Henry Bumstead. **Kostýmy:** Edith Headová. **Hudba:** Bernard Herrmann. **Zvuk:** George Dutton. **Zvláštní efekty:** John Fulton. **Zvláštní fotografické efekty:** Farciot Edouart, Wal-
lace Kelly. **Výtvarník titulků:** Saul Bass. **Zvláštní sekvence:** (sen) John Ferren. **Rekonstrukce filmo-
vého negativu:** Robert A. Harris, James C. Katz.

Hrají: James Stewart (Scottie Ferguson), Kim Novaková (Madeleine Elsterová/Judy Bartonová. Barbara Bel
Geddesová (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (koroner), Raymond Bailey (doktor), Ellen
Corbyová (majitelka hotelu), Konstantin Shayne (Leibel), Lee Patricková (neznámá blondýnka), Paul Bryar
(kapitán Hansen), Margaret Braytonová (prodavačka), William Remick (předseda poroty), Sara Taftová
(jeptiška).

Další citované filmy:

Bean (Mel Smith, 1997), *Běsnění* (Frenzy; Alfred Hitchcock, 1971), *Na sever Severozápadní linkou* (North by
Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Nepravý muž* (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956), *Pan Smith
s chotí* (Mr. and Mrs. Smith; Alfred Hitchcock, 1941), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1959 – 1960), *Ptáci*
(The Birds; Alfred Hitchcock, 1962), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Sabotér*
(Saboteur; Alfred Hitchcock, 1942).

S U M M A R Y

**PHIL(M)OSOPHICAL MEDITATION
ABOUT TIME DIZZINESS**

Hitchcock's Vertigo

Vlastimil Zuska

In the article Hitchcock's *Vertigo* serves as a field not only for another interpretation of that enigmatic opus, but also and especially for a consideration about the role of time in that film and in the whole of Hitchcock's work. The author considers background and motifs of Hitchcock's work and tries to demonstrate what Hitchcock really and successfully wanted to create: a meditation about human life in time. Tensions between empathy and distancing (abstraction), between image and thought, illusion and reality, between present and anticipation, are analyzed, as well as a role of suspension from the temporal point of view. The suspension as a kind of extended shock, the using the spectator as a the third, integrating constituent and thereby also spectator's „bifurcation“ into a double experiencing (as empathized characters and as an onlooker of his own empathizing) one are found to be the crucial means of Hitchcock's film composition. The author, also on the basis of biographies, comes to a conclusion that Hitchcock suffers from a metaphysical vertigo – time dizziness and that vertigo is the genuine theme of *Vertigo*.

Články

REALISMUS VE FILMU: ZLODĚJI KOL

Kristin Thompsonová

Realismus jako historický fenomén

Zbavme se hned na začátku dvou běžných domněnek o realismu: že realismus závisí na přirozeném vztahu umění ke světu; a za druhé, že realismus je neměnným, stálým souborem rysů, který sdílejí všechna díla považovaná za realistická.

Prvního předpokladu se v současné době drží jen málo filmových analytiků. Všeobecně se uznává, že realismus je účinkem, který vytváří umělecké dílo užitím konvenčních prostředků. Jak tvrdil Šklovskij, zobrazující umělecká díla užívají principy svých médií k tomu, aby vytvořila formu ze surového materiálu, který poskytuje příroda; nechtějí vytvářet jen prostý duplikát přírody: „Snažit se imitovat přírodu v zobrazujícím umění by znamenalo chtít dosáhnout neadekvátního cíle neadekvátními prostředky.“ Uvádí příklad z Helmholtze o tom, že skutečný rozdíl mezi světlem otevřené oblohy a přítmím pralesa je asi 20 000 : 1, zatímco na malbě stromů proti obloze je kontrast kolem 16 : 1. Šklovskij uzavírá: „Malba je něco zkonstruovaného podle jí příslušných zákonů, a ne nějaká imitace.“¹⁾

Absenci přirozeného vztahu mezi uměleckým dílem a světem můžeme vidět v tom, kolik různých stylů už bylo publiku předkládáno jako „realismus“. A skutečně, na základě těch či oněch kritérií může být jakékoliv umělecké dílo označeno za realistické. Surrealisté prezentovali své vysoce stylizované výtvořiny jako díla sledující logiku snů; pop art pozvedl světské předměty do postavení muzejních kusů; abstraktní umění můžeme považovat za zmocňování se duševní reality; těm nejgrotesknějším politickým karikaturám se dostává skutečného společenského významu. V tomto velmi širokém pojetí je veškeré umění spojeno s realitou, jelikož nikdo nemůže vytvořit percepční objekt zcela mimo nějaký aspekt své zkušenosti světa. (Dokonce i abstraktní umění čerpá ze známých barev, tvarů a dalších smyslových vlastností reality.) Ale takové široké pojetí termínu „realismus“ není užitečné. Budeme proto asi v pokušení pokusit se definovat soubor rysů konstituující určitější realistický styl.

Thompson, Kristin: BREAKING THE GLASS ARMOR.

Copyright © 1988 by Princeton University Press.

Translated and printed by permission of Princeton University Press.

1) Viktor Šklovskij, *La Marche du cheval*. Paris 1973, s. 87 – 88.

Ale tento druhý předpoklad, jak jsem naznačila na začátku je také nepřijatelný. Žádný soubor rysů nemůže realismus definovat navždy. (To neznamena, že filmy spadající do jednotlivých, časově ohraničených realistických hnutí nemohou být definovány prostřednictvím společných rysů.) Pokud je realismus skutečně formálním účinkem díla, potom to, co vnímáme jako realistické, by se mělo postupem času měnit, jelikož se mění normy a divácké schopnosti. Koncept různých typů motivace je pro neoformalisty hlavním nástrojem pro rozlišování realismu – realistická motivace je jedním ze čtyř typů (dalšími typy jsou motivace kompoziční, umělecká a transtextuální). Motivace jsou souborem vodítek uvnitř díla, která nám umožňují chápat oprávněnost určitého prostředku. Pokud po nás tato vodítka vyžadují, abychom se obrátili ke své znalosti skutečného světa (jakkoliv může být tato znalost zprostředkovaná kulturním učením), můžeme říci, že dílo užívá realistické motivace. A pokud se realistická motivace stane jedním z hlavních způsobů ospravedlnění hlavních struktur díla, potom dílo jako celek zobecňujeme a vnímáme jako realistické.

Ale realistická motivace nemůže nikdy být přirozeným, neměnným rysem děl. Dílo vždy vnímáme na pozadí měnících se norem. Realismus, jako soubor formálních vodítek, se během času mění, stejně jako kterýkoliv styl. Může být radikální a ozvláštňující, pokud jsou hlavní umělecké styly daného období vysoce abstraktní a již se začínají automatizovat. Neobyčejně detailní, texturované obrazy Jana van Eycka, užívající nově vyvinutou techniku olejové malby, jsou realistickým uměním vlastně podle jakéhokoli kritéria; přesto jejich ozvláštňující kvality musely být pro publikum zvyklé na konvenčnější fresky, mozaiky a smaltové techniky onoho období značné. Podobně první programní symfonie, jako Beethovenova Šestá (Pastorální) a Berliozova Fantastická symfonie, které užívají líčení jakoby narativních scén jako formu realistické motivace, se překvapivým způsobem vzdalují od důvěrně známé symfonie v Haydn/Mozartově sonátové formě (ačkoliv tendence skladatelů či posluchačů dávat popisné tituly takovým symfoniím – např. Slepice, Hodiny – svědčí o existujícím puzení směrem k realistické motivaci v hudbě. V našem vlastním století poskytují Duchampovy nalezené předměty a surrealistické umělecké hnutí příklady realismu jako základny pro avantgardní inovace. (Sochy Duane Hansena vytvořené z odlitků živých lidí a užívající skutečné oděvy a předměty nejsou jistě o nic méně znepokojující než extrémní stylizace de Kooningových divokých abstraktně-expresionistických obrazů žen.) Realismus tedy prochází stejnými druhy cyklů, jaké charakterizují historii jiných stylů. Po období ozvláštňování se rysy původně vnímané jako realistické opakováním automatizují a na jejich místo nastupují rysy jiné, méně realistické. Nakonec jsou přijaty další prostředky vztahující se k realitě úplně jiným způsobem, a objevuje se nový druh realismu se svými vlastními schopnostmi ozvláštňování.

Vzhledem ke své schopnosti ozvláštňování není realismus neoformalismu cizí – i když mnozí o „formalismu“ a „realismu“ asi přemýšlejí jako o protichůdných věcech. Ale realismus je formálním rysem, který přisuzujeme uměleckým dílům, a realismus byl ve skutečnosti důležitý pro ruské formalistické teoretiky nejméně ze tří důvodů. Za prvé, každodenní realita je součástí toho, co umění ozvláštňuje (spolu s dalšími aspekty života, jakými jsou teoretizování a jiná umělecká díla). Šklovskij vlastně řekl, že samotný koncept ozvláštňování pochází z jeho práce na Tolstého realistických dílech. Cituje pasáž

z Tolstého deníku o tom, jak si spisovatel nebyl schopen vzpomenout, jestli už v pokoji utřel prach; obvyklý úkon se tak zautomatizoval, že proběhl nepozorovaně: „Tolstoj obnovil vnímání všední reality tím, že ji popisoval nově nalezenými slovy, jako kdyby ničil navyklou logiku asociací, které přestal věřit.“ Šklovskij pokračuje: „Tak může být ‚excentrické‘ umění uměním realistickým.“²⁾

Druhým důvodem, proč se neoformalismus zajímá o realismus, je to, že realita tvoří součást materiálu, z něhož je každé dílo vystavěno – ačkoliv je samozřejmě přetransformována povahou média do něčeho úplně jiného, než čím byla původně. To se děje docela zřetelně v případě uváděném Šklovskim: romanopisec Rozanov (literární pseudonym, Nikolaj Ogňov) vytvořil nový žánr tím, že do svých knih vkládal celé články literárních polemik, fotografie atd.

Zákony, které vedou k tomu, že jsou tvořeny nové formy a které nutně vyžadují obrat k novým materiálům zanechávají, při úmrtí forem, prázdnotu. Duše spisovatele hledá nové subjekty.

Rozanov subjekt našel. Celou kategorii subjektů, subjekty všedního života a rodinu. Šklovskij vyhláší, že když je normou vznešený jazyk, stává se užití obecného jazyka revoltou.³⁾ Tak může volba námětu ze skutečnosti, v závislosti na dobových normách, vytvořit ozvláštnění.

A konečně za třetí může realismus jako styl být ozvlášťující zcela nezávisle na svém obsahu. Ejchenbaum zjistil, že je tomu tak u Lermontova.

Po Marlinském, Veltmanovi, Odojevském a Gogolovi, kde bylo vše ještě tak strojené, tak heterogenní, tak nemotivované a tudíž tak „nepřirozené“, vypadá Hrdina naší doby jako první „lehká“ kniha; kniha, ve které jsou formální problémy schovány pod pečlivou motivací a která byla tudíž schopná vytvořit iluzi „přirozenosti“ a vzbudit zájem o čisté čtení. Pozornost vůči motivaci se stává základním formálním heslem ruské literatury od čtyřicátých do šedesátých let („realismus“).⁴⁾

Pro neoformalismus není realismus ani přirozeným, ani nevyhnutelně konzervativním rysem uměleckých děl. Je to styl, který je třeba studovat v jeho historickém kontextu jako kterýkoliv jiný styl.

Nechci se zde rozsáhle zabývat historií filmového realismu. Ale krátká zmínka o důležitých momentech, kdy realismus vystoupil do popředí, může naznačit, jak jeho ozvlášťující síla postupem času narůstala a vyprchávala. Přímo po vynalezení filmu stačila k ohromení diváků jeho schopnost reprodukovat pohybující se fotografické obrazy reálného světa (nikoliv proto, že tito diváci byli naivní, ale protože nová umělecká forma vystupovala tak výrazně na jakémkoliv pozadí). Je skutečně obtížné si čistěji představit bazinovský realismus, než jakým byl realismus Lumièrových filmů. Primitivní kinematografie rychle přijala konvence narativního zobrazování z existujících umění a rovněž vyvinula konvence vlastní. Dalším obdobím, kdy se realismus stal hlavní otázkou, bylo první dvacetiletí tohoto století, kdy byl zaveden naturalismus jak do vyprávění (např. Feuilladeova melodramata z období 1911 – 1914), tak i do herectví (např. Griffithova

2) Viktor Šklovskij, *Mayakovsky and His Circle*. New York 1972, s. 114, 118.

3) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 279.

4) Boris M. Ejchenbaum, *Lermontov*. Ann Arbor 1981, s. 170.

práce se sestrami Gishovými, Blanche Sweetovou a dalšími). Po etablování se klasické studiové kinematografie v prvním dvacetiletí, připadaly mnohým švédské a francouzské poválečné filmy točené v reálu jako radikální zlom, stejně jako tomu bylo ve Spojených státech s dlouhometrážními dokumentárními filmy (např. *Nanuk, člověk primitivní*, *Chang*) a se sovětskou školou střihu. Od té doby jsme již měli poetický realismus ve Francii třicátých let (který tak byl ale vnímán až zpětně), italský neorealismus (pochopený okamžitě jako radikální odklon od minulých tradic) a mnoho variant na moderní umělecký film, který se často odvolává k realismu (zvláště psychologickou hloubkou).

Jak tento nárys naznačuje, byl realismus často vnímán jako odklon od populárního, klasického, důvěrně známého filmu. Navzdory současným tendencím, kdy filmové studie tvrdí, že kinematografie hollywoodského stylu vytváří klasické realistické filmy,⁵⁾ je Hollywood obvykle ztotožňován s fantazií a únikem před realitou. Tvzení, že ten či onen film je realistický, ho často staví do protikladu ke klasickému filmu. Například: „Válečné filmy, které uvidíte na palubě Intrepidu nebyly natočeny v Hollywoodu“ (reklama muzea Intrepid v newyorské podzemní dráze, červen 1985), nebo „Nebudete litovat času, když budete sledovat toto vyprávění, protože to, co uslyšíte, není ani pohádkou, ani extravagantní fantazií, ale pravdivým příběhem ve vši svojí čistotě“ (anglický komentář před začátkem *Návratu Martina Guerra*). Odklon od populárního „zábavného“ filmu může jít mnoha směry, které by všechny mohly být realisticky motivovány. Reklama muzea Intrepid odkazuje spíše k událostem skutečným nežli hraným před kamerou, zatímco *Návrat Martina Guerra*, historický kus, zdůrazňuje svoji vlastní autentičnost v detailnosti historické rekonstrukce. Opak bohaté detailnosti může být také vnímán jako realistický; Carl Dreyer odstranil většinu náležitostí skutečného statku ve filmu *Slovo*, přesto výsledná prostota skutečně funguje pro navození pocitu spartánské existence dánské sedlácké rodiny; filmy Roberta Bressona dosahují intenzivní koncentrace na texturu soustředěním se na velmi málo objektů. Psychologická hloubka vykreslení postav může být jedním znakem realismu, jako je tomu ve filmech Ingmara Bergmana a Michelangela Antonioniho. Na druhé straně odmítání odhalovat vnitřní stavy (jako v posledních Bressonových filmech) se může jevit jako objektivita na straně vyprávění. Nejednoznačné či nešťastné konce se obecně považují za realističtější než obvyklé happy endy filmů hollywoodského stylu. Ale to je pouhá konvence, protože v normálním životě musíme předpokládat, že se události mohou vyvíjet pro zainteresované strany buď dobře, nebo špatně. Mnohé rysy, které se během filmové historie staly běžnými reprezentanty realismu, tak fungují především proto, že jsou odklonem od převládajících klasických norem.

5) Toto tvrzení je úzce spjato s teoretickými pracemi v časopise *Screen*, a zvláště s texty Colina MacCabea. Viz jeho články *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*. „Screen“ 15, 1974, č. 2 (léto), s. 7 – 27; *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure*. „Screen“ 17, 1976, č. 3 (podzim), s. 7 – 27. Pojem klasického realistického filmu vystupuje do popředí v druhém článku, zvláště na stranách 8 a 17 – 21. MacCabe přejímá strategii ahistorického definování realismu, jako kdyby ve všech érách a na všech místech obsahoval homogenitu diskursů, které staví diváka do fixní, nekonfliktní pozice ve vztahu k zobrazované „pravdě“ (navzdory tvrzení na straně 25, že MacCabe dává přednost „analýze filmu v rámci určitého sociálního momentu“).

Takové odklony se často jeví jako nejradikálnější na počátku nějakého nového trendu, ale realistický účinek se s dalším extrémním užíváním toho samého přístupu v dalších filmech snižuje. Když se například v roce 1948 poprvé objevili *Zloději kol* Vittoria De Siky, uvítal je André Bazin jako ten nejlepší příklad italského neorealistického trendu a zdůrazňoval prvky náhody ve filmovém vyprávění. Když se o čtyři roky později objevil *Umberto D*, Bazin neztratil nic ze svého obdivu k předchozímu filmu, ale prohlásil: „Bylo třeba *Umberta D*, abychom pochopili, co bylo v realismu *Zlodějů kol* stále ještě ústupkem klasické dramaturgii.“⁶⁾ Pozadí se během oněch čtyř let posunulo a Bazin zaznamenal změny ve svém pojetí hnutí italského realismu. Navíc opakování stejných realistických rysů postupně jasně odkryje jejich konvenční povahu, a dřívější filmy, které se zdály být překvapivě realistické, se po opětovném zhlédnutí jeví jako manýristické (jako například film *V přístavu*). V jiných, ale asi mnohem vzácnějších případech, může plynutí času vést k tomu, že obecnost vnímá film jako realističtější. Tak tomu bylo s *Pravidly hry*. *Zloději kol* i *Pravidla hry* jsou obecně uznávány za příklad realismu ve filmu. První z nich byl publikem okamžitě vnímán jako realistický a měl v mnoha zemích ohromný úspěch právě díky románové kvalitě svého realismu. Naproti tomu *Pravidla hry* se po svém prvním uvedení setkala se značným nepochopením. Muselo uplynout několik let a takové filmy jako *Zloději kol* musely naučit publikum novým diváckým dovednostem, aby si *Pravidla hry* také získala všeobecného uznání jako realistický film. Kontrast v přijetí těchto filmů by nás měl důrazně upozornit na historickou povahu vnímání realismu.

Kritické uznání, kterého se těmito a dalším realistickým filmům dnes dostává, je z velké míry zásluha Bazinova, jenž byl předním proponentem realismu ve filmu. V současné době je Bazin poněkud z módy, jelikož ve světle všeobecného uznávání konvenční povahy zobrazování se jeho víra v ontologické spojení mezi filmovým obrazem a realitou jeví jako naivní. Ale Bazinův názor na realismus vyrůstal z obrátných formálních analýz a jeho koncentrace na mnohočetné funkce pohybu kamery, hloubky prostoru před kamerou, hraní a scény vyústila do několika propracovaných esejů, zvláště o jednotlivých italských neorealistických filmech. Podle mého názoru jeho hlavní chybou bylo jeho pojetí celé historie filmu jako teleologické cesty k totálnímu filmu – to znamená k totální reprodukci fenomenálního světa. Ale když eliminujeme tento prvek a budeme s filmovým realismem zacházet jako s ne-teleologickým historickým jevem, potom nám může být Bazin skutečně velmi užitečný.

Proč Zloděje kol vnímáme jako realistický film?

Jednou z nejnápadnějších věcí na *Zlodějích kol* pro nás dnes je, že ačkoliv je tento film v mnoha směrech realističtější ve svém účinku než filmy hollywoodského stylu, užívá obrátné techniky kontinuálního střihu. Záběry typu nájezd/odjezd, které vidíme v úvodní scéně mezi Riccim a šéfem zprostředkovatelské agentury (obr. 1, 2), se objevují v celém filmu; konfrontace očí, úhly pohledu (Ricci sledující majitele zástavárny, který leze

6) André Bazin, *Umberto D: A Great Work*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 80.

na ohromný regál), honičky (úprk zloděje s kolem), montáže (Ricci a Bruno jedoucí brzo ráno na kole do práce) – to vše je užito ve smyslu klasické konvence „korektně“, jen s několika málo odchylkami. Bazinův esej o tomto filmu připouští, že jeho střih ho nijak neodlišuje od jakéhokoliv běžného filmu. Ale dodává, že záběry byly vybrány tak, aby udržovaly nadřazenost událostí nad stylem, který se projevuje co možná nejméně. Přirozenost vzniká z „neustále přítomného, ale neviditelného systému estetiky“.⁷⁾

Tvrdí tedy Bazin, že systém klasické kontinuity je nějak přirozenější, transparentnější než systémy jiné, a tudíž je pro realismus vhodnější? Jak tohle uvedeme do souladu s jinými výroky o velké hloubce ostrosti a dlouhém záběru (z nichž ani jedno *Zloději kol* nijak nevyužívají) jako vynálezech Hollywoodu směřujících od střihu k zachycení reálného prostoru a času? V díle *Estetika skutečnosti: Neorealismus* Bazin ukazuje, že Orson Welles „vrátil kinematografické iluzi fundamentální vlastnosti skutečnosti – její kontinuitu.“ (Zde Bazin hovoří o temporální kontinuitě jako takové, nikoliv o termínu „kontinuita“ ve vztahu ke střihu.) „Klasický střih naopak lomí prostor logickou sekvencí nebo subjektivitou.“ Takový střih charakterizuje jako konvencionalizovaný: „Montáž tak zavádí do skutečnosti zjevně abstraktní prvek. Protože na takové abstrakce už nejsme zvyklí, už je nevnímáme.“⁸⁾ Řečeno neoformalisticky, Bazin zde mluví o automatizaci klasického střihu. Kontinuální střih v *Zlodějích kol* uniká pozornosti, protože jeho základní techniky jsou nám tak dobře známé. Ale Bazin také tvrdí, že tento automatizovaný soubor technik plní v italských neorealistických filmech nové funkce, a tudíž tento styl není jednoduše identický se stylem hollywoodských filmů.

Jinde Bazin rozlišuje mezi klasickým střihem, který užívá logiku narativní akce, aby zavedl do záběrů pořádek, a neorealismem, ve kterém tento pořádek zavádí temporální kontinuum (odtud ona úcta k náhodným událostem a „mrtvým“ intervalům, byť i v průběhu koherentního syžetu). To, co Bazin tvrdí, pro naše účely implikuje, že *Zloději kol* potlačují originalitu střihu, aby posílili ozvlášťující schopnosti jiných aspektů filmu. Jak uvidíme, struktura tohoto filmu závisí do značné míry na zdůraznění temporálního plynutí. Na jedné straně náhoda a okrajové události zabírají disproportionální část filmu. Na druhé straně zde velký význam mají i určené termíny a setkání, které jsou pro klasické vyprávění ústřední – ale nyní hrají důležitou vedlejší funkci při usměrňování našeho porozumění ústředním liniím syžetu přes četné drobné odbočky.

Měla bych poznamenat, že Bazin nechápe temporální základ neorealistického střihu jako přímé uchopení reality; scény jsou pro něj strukturované, „aby dodaly sledu událostí zdání náhodné a jakoby anekdotické chronologie“.⁹⁾ Jinde hovoří o složitém plánování užitém v *Zlodějích kol* pro dodání „iluze náhody“.¹⁰⁾ Neměli bychom tedy, navzdory Bazinovu mystickému tónu v jistých pasážích, například tam, kde mluví o De Sikově lásce ke svým postavám nebo o zájmu neorealismu o imanenci¹¹⁾, zavrňovat zbytek jeho analýz jako naivní.

7) André Bazin, *Bicycle Thief*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 45 – 58.

8) André Bazin, *An Aesthetic of Reality: Neorealism*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 28.

9) A. Bazin, *Bicycle Thief*, s. 52.

10) André Bazin, *De Sica: Metteur en Scene*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 68.

11) Tamtéž, s. 69 – 73.

Ačkoliv o tom Bazin nehovoří, podobně málo přispívá k realistickému dojmu ve *Zlodějích kol* zvuk. V konfrontaci filmů *Farrebique* a *Občan Kane* Bazin zdůraznil, že zisk ve smyslu realismu v jedné technické oblasti jakoby znamenal odpovídající obětování realismu v oblasti jiné. Hloubka ostrosti a dlouhé záběry v *Kaneovi* závisely na stylizované studiové scéně, zatímco technická nedbalost filmu *Farrebique* vycházela z rozhodnutí točit výhradně v reálu. Režiséři neorealismu nebyli schopni nahrávat zvuk přímo, a museli se spoléhat na postsynchrony; ale němé snímání umožňovalo velkou pohyblivost kamery, kterou Bazin oceňoval. „Ve snaze dosáhnout reality musí být vždy některé její rozměry obětovány.“¹²⁾ Zvuk ve *Zlodějích kol* je vlastně docela konvenční, kdy nediegetická hudba podtrhuje dramatické momenty (jako když Ricci poprvé spatří zloděje na bleším trhu přerušeném deštěm) a okolní hluky dávají místu pocit rušnosti. Zvuk a střih jsou oblasti, které *Zloději kol* tlumí, aby zdůraznili svůj formální odklon od jiných konvencí.

Realismus *Zlodějů kol* spočívá v těch oblastech, kde se více odchyluje od klasického užití. Jejich námět čerpá z historicky se opakující představy, že soustředění se na pracující a rolnickou třídu přispívá k realističtějšímu ději. Vyprávění založené na tomto námětu potom přichází se značným množstvím okrajových událostí a náhod; musí také předložit pečlivá temporální vodítka, aby sjednotilo tyto nahodilé události do pevného sledu v krátkém časovém rozmezí. Užití neherců a točení v reálu činí styl mizanscény a kinematografie zjevně realistickým. Výsledné zdání objektivitu v zobrazení různých problémů, které vystupují před Riccim, také působí na ideologii, která se tak jeví jako vyrovnaná a soucitně humanistická. *Zloději kol* konečně systematicky připomínají normy zábavného filmu, od kterého se odklánějí. Dominanta naznačená tímto výčtem může být formulována jako sestávající z realisticky motivovaných selektivních odklonů od konvencí klasického hollywoodského filmu. Jiné jeho konvence, které *Zloději kol* zachovávají, jsou deformovány tím, že jim jsou přisouzeny nové, vysoce motivační funkce, jelikož musí pomáhat ospravedlňovat, ukazovat a uchovávat původní, realistické aspekty filmu. Celkově tato dominanta vytváří film, který se liší od klasického hollywoodského filmu, ale zároveň nás i vede k uvědomění si tohoto rozdílu. Motiv odkazu k hollywoodským filmům je zde zvláště důležitý, jelikož obnažuje prostředek této dominanty.

Pojďme zkoumat postupně každou z oblastí realistické motivace. Specifická povaha dominanty tohoto filmu by se potom měla lépe ozřejmit.

Námět

Umělecké dílo, které se zabývá dělnickými nebo rolnickými postavami není samozřejmě automaticky realistické. V Shakespearových hrách byly takové postavy často omezeny na komické vedlejší zápletky a barokní éra oplývala poesií a oratorií s pitoreskními, fantastickými vizemi venkova plného víl a pastýřů (např. Handelovo *Acis a Galatea*). Ale po intervalu několika minulých století se objevil názor, že život postav nižší třídy,

12) A. B a z i n, *An Aesthetic of Reality: Neorealism*, s. 29 – 30.

zobrazený se zdáním objektivitu, je realističtější než život středních či vyšších tříd. Za určitých historických okolností vystoupí zavedení takového nového námětu na převládajícím pozadí do popředí. Například po dlouhé tradici v evropském malířství, podle které byly rolníci traktováni jako komické či alegorické postavy (např. Brueghel), vydaly se žánrové malby Mathieua, Louise a Antoine Le Naina ve třicátých letech 17. století jiným směrem, když zobrazovaly příbuzné umělců z venkova a jejich známé v klidných, důstojných pózách (např. Louisova Sedlácká rodina z roku 1640 v Louvru). Jejich dílo bylo rychle zapomenuto a zastíněno dominantním klasicismem malířů, jako byl Nicolas Poussin; jeho okázalé mytické a biblické náměty, jako Únos Sabine (Metropolitan Museum of Art) byly mnohem módnější. (Do dnešní doby se vkus pravděpodobně změnil do té míry, že se přitažlivost Poussina a bratrů Le Nainových asi obrátila.) Gustave Courbet oživil tento přístup v 19. století (v kontrastu k sentimentalizaci rolnictva svým současníkem Milletem). Naturalistická škola v literatuře také pojednávala nižší třídy se snahou o vědeckou objektivitu, jako tomu bylo v dílech George Moorea (Esther Waters) a Emila Zoly (Rougon-Macquartové).

Účinky této druhé tradice se prolnuly do našeho století a jak se domnívám, formovaly to, co považujeme ve filmu za realistický námět. Hollywood se úplně vyhnul naturalistické látce, jelikož ji považoval pro masové publikum za příliš mrzkou a depresivní. Na těch několik hollywoodských filmů, které se pokusily zabývat se životem obyčejných lidí, se hledělo jako na odvážné, relativně nekomerční projekty: například *Chamtivost* Ericha von Stroheima, *Lovci spásy* Josefa von Sternberga, *Ecce Homo!* a *Chléb náš vezdejší* Kinga Vidora. I v těchto filmech se vyprávění zabývá vysoce dramatickými událostmi. Romantický trojúhelník v *Chamtivosti* kombinovaný s chorobnou Trininou posedlostí majetkem kulminuje dvěma vraždami a McTeagueovou beznadějnou situací na konci, kdy je ztracen v Údolí smrti. Ve filmu *Lovci spásy* – obvykle popisovaném jako film, který neobsahuje žádnou akci – se hrdina a hrdinka zapletou s drobnými kriminálníky a s prostitutcí; *Ecce Homo!* obsahuje hrdinovy námluvy, smrt jeho dítěte, blízkost sebevraždy a usmíření se svou ženou. *Chléb náš vezdejší* ukazuje snahu skupiny nezaměstnaných lidí vybudovat si družstevní farmu a to proti vůli jiných lidí. Ale zatímco námět těchto filmů zůstává v rámci hollywoodských norem, jdou *Zloději kol* dál. Bazin zdůrazňuje: „Prostě tu není ani dost materiálu na novinový článek: celý příběh by si nezasloužil ani dvě řádky ve sloupci zatoulaných psů. [...] Dostává význam pouze vzhledem k sociální (a nikoliv psychologické či estetické) pozici oběti.“¹³⁾ Budu tvrdit, a Bazin to také uznává, že psychologické drama mezi otcem a synem nakonec zastíňuje problém ztraceného kola. Ale použití ukradeného kola jako základny pro hledání, které urychluje rodinné drama je jistě ne-hollywoodské¹⁴⁾, a sociální otázky zůstávají pro celkový účinek filmu důležité.

13) A. Bazin, *Bicycle Thief*, s. 50.

14) *Pee-Wee's Big Adventure* (1986) jakoby usvědčovalo toto tvrzení ze lži, ale já myslím, že ho ve skutečnosti podporuje. Generická motivace tradičně umožňuje, aby se fraška koncentrovala kolem triviálního či zvláštního tématu; hollywoodské drama nebo „vysoká“ komedie nebudou pravděpodobně spočívat na takové události. Všimněte si také, že Pee-Wee Herman je reprezentován jako jakási bizarní dětská postava a je subjektem kulturního zájmu namířeného proti establishmentu.

Narativní struktura

„Iluze náhody“, na kterou Bazin poukazoval je zřejmě tím nejbezprostředněji zjevným aspektem narativní struktury *Zlodějů kol*. Náhoda se zde týká dvou druhů vztahu mezi událostmi: mezi vloženými událostmi, které děj provázají a mezi náhodami, které děj posouvají.

Vložené nahodilé události pomáhají *Zlodějům kol* získat bohatou, detailní texturu. Místo kondenzovaného, dramatického času klasického vyprávění, ve kterém všechny momenty musí obsahovat signifikantní děj (nebo hudební čísla či komické odlehčení, nebo nějaký jiný genericky motivovaný materiál), *Zloději kol* jako by znovu vytvářeli rytmus skutečných událostí střídáním triviálního a významného dění. Tyto události mohou sloužit rozmanitým funkcím – mohou tvořit detail kvůli pravděpodobnosti, uvozovat zdánlivě triviální materiál, který bude později vtažen do ústředního děje, nebo mohou naznačovat symbolické či sociální významy. Krátce potom, co Ricci pomáhá své ženě nést vodu a hovoří s ní o tom, jak vyplatit zastavené kolo, přechází v pozadí skupina dětí (obr. 3). Tato skupina se zdá být pouze součástí autentického pozadí, ale děti si hrají na ženicha a na nevěstu a svatební pár má závoj a klobouk. Jelikož se Maria chystá dát do zástavy svou svatební výbavu, aby dostala zpátky kolo, nabízí tento moment trochu symbolické ironie, ale takové, která není nijak zdůrazňována. Podobně se zdá, že chlapci, kteří si hrají na ulici před domem věštkyň, mají pouze posloužit pravděpodobnosti, dokud se neobjeví Ricci a nepožádá jednoho z nich, aby mu pohlídal kolo, zatímco jde hledat Marii (obr. 4); tento okamžik nám předkládá možnost krádeže kola. (Samotný titul, zdánlivě tak neutrální a objektivní, nás nejen pobízí k očekávání krádeží, ale ironicky je spolu konfrontuje, aby zdůraznil Ricciho beznaděj na konci – poctivý muž dohnán ke krádeži). Nápadnější odklon od ústředního děje nastává, když se Ricci učí lepit filmové plakáty. V úvodním dlouhém záběru ho vidíme se svým nadřazeným a vidíme též chlapce hrajícího na akordeon a jeho žebravého kumpána (obr. 5). Když projde bohatě vyhlížející muž a chlapci ho neúspěšně žádají o peníze, kamera sleduje tento děj, i když se Ricci se svým školitelem dostávají nakonec mimo záběr (obr. 6). Naši koncentraci na ně obnovuje až střih na další dlouhý záběr. Funkcí tohoto pohybu kamery je zobecnění kontrastu mezi bohatými a chudými na celou společnost, ale žebrající chlapci nehrají v narativním ději žádnou roli. Další scény jsou podobně tangenciální a většinou naplňují obecně skličující zobrazení italské společnosti, které film podává: homosexuál, který se přibližuje k Brunovi na trhu s koly, skupina klevetících německých seminaristů, kteří se ukrývají před deštěm nedaleko Ricciho a Bruna, Brunův přerušovaný pokus vymočít se během honičky, facka od kněze, když Bruno náhodou vstoupí do zpovědnice, nákladák s fotbalovými fanoušky, který mívá unavenou dvojici, detaily jídla bohaté rodiny v restauraci a další takové momenty.

Náhoda hraje v propojení hlavních částí syžetu velkou roli. Moment, kdy Ricci poprvé zahlédne zloděje na bleším trhu není příliš nepravděpodobný, jelikož člověk zajímavější se o kradená kola by na takové místo šel. Ale druhé setkání před domem věštkyň je čistá náhoda. Shodou okolností je i to, že se jiný chlapec topí, právě když Ricci nechal Bruna u mostu, nebo že když Ricci krade kolo, vyběhne jeho majitel ze dveří hned vteřinu či dvě poté. (Jelikož má na hlavě klobouk, musíme usoudit, že byl prostě na cestě ven.) Hollywoodský film by se pokoušel tyto události nějak kompozičně motivovat tím, že by

někam umístil předcházející náznaky, které by snížili jejich překvapivost. Klasické hollywoodské filmy se mnohem více spoléhají na motivaci kompoziční nežli na motivaci realistickou, a tudíž vytvářejí pocit kauzální jednoty. Neorealistické filmy jako *Zloději kol*, pokud nemohou dodat jinou motivaci pro náhodné či koincidující události, odvolávají se na nahodilost reality.

Ale navzdory těmto systematickým nahodilostem je celkové vyprávění *Zlodějů kol* docela pečlivě vybudováno. Aby byla vykompenzována jistá rozvolněnost kauzálních spojení, byly posíleny jiné sjednocující faktory. Film obsahuje především velmi jasnou sérii termínů, schůzek a dialogických navození, které udržují naši neustálou orientaci, bez ohledu na to, jak daleko děj odbíhá, nebo jak náhle se posouvá. Takové orientační prostředky nám umožňují anticipovat, že v určitém pozdějším okamžiku dojde k určitému ději; tudíž, když k němu opravdu dojde, tak ho poznáváme a naše chápání probíhajících událostí se posiluje. Termíny, schůzky a dialogická navození jsou v klasických filmech velmi běžné, ale zde je zavedení náhody přinutilo vykonávat funkce o trochu jiné než obvykle. Místo nadbytečné jednoty, charakteristické pro hollywoodský scénář, jsou nahodilé události kontrolovány orientačními prostředky.

Děj filmu se odehrává v relativně krátkém časovém rozmezí od pátku, kdy Ricci dostává práci a vyplácí své kolo, do nedělního odpoledne, kdy jeho hledání neúspěšně končí a on je chycen při pokusu ukrást jiné kolo. Celý děj se dělí do dvou hlavních částí, které jsou charakterizovány odlišnými narativními strategiemi. Až do místa, kde Ricci a Bruno vycházejí z kostela a uvědomují si, že ztratili stopu zlodějova starého komplice, jsme neustále ponoukáni k anticipaci budoucích událostí. Expozice neodhalila téměř nic z minulosti postav – jen to, že Ricci byl bez práce dva roky a že dal své kolo do zastavárny. Od samého počátku se prostřednictvím celé série termínů soustředujeme na to, jestli Ricci ve svých různých cílech uspěje.

1. V úvodní scéně, v pátek, říká šéf zprostředkovatelské agentury Riccimu, že jestli chce práci, musí mít do druhého dne kolo (termín).
2. Později téhož dne, Ricci, nyní se svým kolem, navštěvuje plakátovací kancelář a je mu řečeno, aby se hlásil druhého dne ráno v 6.45 (schůzka).
3. V sobotu časně ráno veze Bruno do jeho zaměstnání a říká, že se vrátí v sedm hodin večer (schůzka).
4. Po krádeži kola říká Ricci svému příteli Biaoccovi, že musí kolo mít zpátky do pondělí (termín). Domlouvají se, že v neděli po něm budou pátrat (schůzka). To funguje jako dialogické navození příští scény.

Nedělní pátrání zabírá zbytek děje, kdy po celou dobu nad Riccim visí poslední pondělní termín. Během prvních dvou třetin filmu tyto termíny a schůzky dodávají pocit neustálého vývoje a jednoty.

Potom, po hádce se starým komplicem v kostele, se prostředky vývoje od scény ke scéně značně mění a tato změna má tu funkci, že přesouvá naše hlavní soustředění od pátrání ke vztahu mezi otcem a synem. Kdyby film pokračoval ve svém původním přístupu, sloužilo by jméno ulice, které dal Riccimu starý muž, jako dialogické navození scény, kdy dvojice hledá v této ulici. Ale Ricci tuto stopu nesleduje. (To je nápadné, protože muž mu sice nemohl říci přesné číslo, ale člověk by předpokládal, že tam Ricci stejně půjde. Ale stařec se stává irelevantním, protože Ricci spatří zloděje náhodou.) Místo toho Bruno Riccimu

vyčítá, že zpackal situaci v kostele, a Ricci mu dává facku. To naopak vede k dlouhé odbočce věnující se jejich hádce, scéně, ve které se málem utopí jiný chlapec a k jejich návštěvě restaurace. Během těchto scén jsou jedinou nití, která řídí děj, jejich měnící se nálady; v pátrání samotném nedochází k žádnému pokroku. (A během scény v restauraci vede Ricciho vyprávění o tom, jakou našel dobrou práci, k tomu, že se hledání kola jeví jako téměř beznadějně.)

Tyto scény dosahují Bazinova ideálu stříhu budovaného kolem temporálního kontinua místo kolem logiky sevřeného vyprávění. Hádky na silnici a Ricciho následná domněnka, že se Bruno topí, zabírají jeden nepřerušovaný časový úsek; potom, co vysvětlení zabere krátkou chvíli, než přejdou most, proběhne scéna smíření a návštěvy restaurace také bez jakékoliv elipsy. *Zloději kol* tak v několika scénách opouští abstraktní konstrukci času tvořenou verbálními náznaky a prezentují iluzi rytmu událostí probíhajících ve skutečném čase.

Ricciho rozhodnutí na konci scény v restauraci, že navštíví věstkyni, vrací vyprávění zpět k dějové linii pátrání, ale jen díky nejnápadnější náhodě filmu, kdy spatří zloděje na ulici. Dramatický děj se vyvíjí kontinuálně až do chvíle, kdy se majitel kola, které ukradl Ricci, rozhodne, že ho neudá. V tomto okamžiku divák ještě jednou přepíná od zájmu o to, co se bude dít dál k zaujetí momentálními proměnami emocí postav; relativně zdlouhavá série záběrů dvojice, která kráčí ruku v ruce a se slzami v očích, stojí mimo zápletku pátrání stejně jako část děje, která se věnuje hádce a scéně v restauraci.

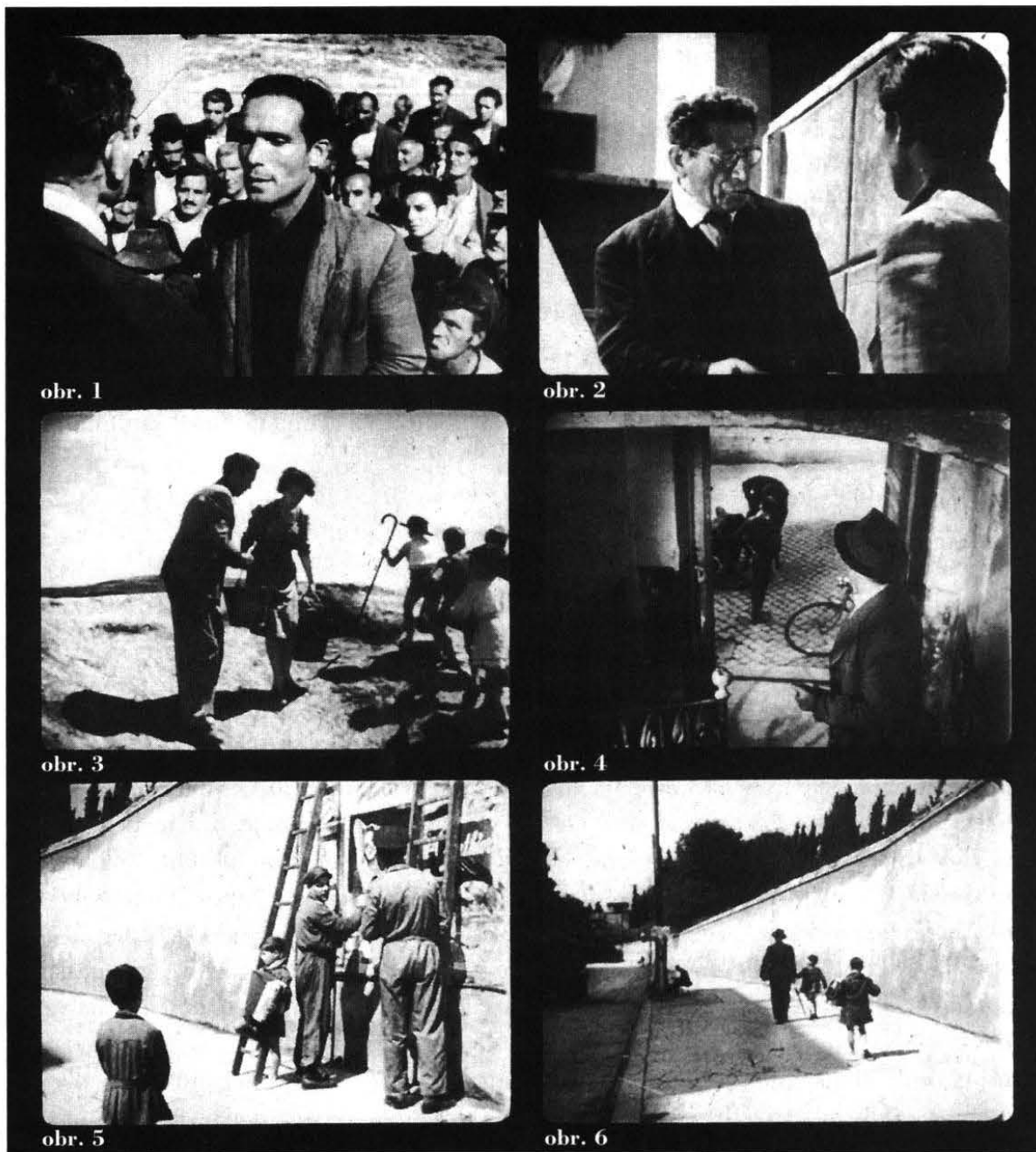
Tak ačkoliv pečlivý scénář *Zlodějů kol* povrchně připomíná scénář nějakého klasického filmu, jeho náhlé změny v taktice pomáhají nabourávat konvenční hermeneutickou linii. V první části filmu až do konce scény v kostele je hlavní otázkou to, jestli Ricci najde kolo včas, aby si udržel práci. Ale v dlouhé části filmu, která následuje od tohoto okamžiku, jsme vedeni k tomu, abychom tuto otázku potlačili a místo toho se zajímali o to, jaké následky bude mít ztráta kola na rodinu. I když se závěrem dozvídáme odpověď na původní otázku, jeví se konec jako otevřený a nejednoznačný, jelikož krádež kola se jasně stává sekundární záležitostí a nás hlavně zajímá, jaký dopad měly události onoho dne na vztah otce a syna. Na jedné straně, když Bruno bere Ricciho za ruku, tak se zdá, že to naznačuje určitý druh odpuštění či přijetí ze strany chlapce. Ale podle mého názoru jsme stále ponecháni na pochybách, jestli se ti dva chytají za ruku proto, že jsou houževnatí a dokáží se povznést nad své těžkosti, nebo protože jsou prostě spojeni ve své rezigované deziluzi. Samozřejmě se nebojíme, že Bruno svého otce zavrhne, ale je tu určitý náznak toho, že idylický optimismus rodiny, který jsme viděli na začátku filmu, je možná navždy ztracen. Dnes se otevřený a špatný konec stal jakýmsi klišé moderního uměleckého filmu, ale opět bychom měli mít na paměti, že *Zloději kol* byli jedním z prvních filmů se širokým publikem, který ho použil, a tehdy se zcela nepochybně jevil jako originální. Jeho následné užívání zdůraznilo konvenční povahu prostředku, který musel poválečnému publiku poskytovat silný pocit realismu.

Mizanscéna a kamera

Snad nejzřetelnější náznaky realistické motivace vstupují do mizanscény filmu s jeho užíváním neherců a točením v reálu. Bazin tvrdil, že De Sikův styl je těžké analyzovat,

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Realismus ve filmu – Zloději kol



protože je tak čistě realistický; jeho styl „má jako svůj paradoxní záměr nikoliv vytvořit podívanou, která se jeví jako reálná, ale místo toho proměnit realitu v podívanou“.¹⁵⁾ To znamená, že De Sica filmuje skutečné ulice a domy poválečného Říma tak, aby je učinil zajímavými jejich vlastním způsobem – aby je ozvláštnil prostřednictvím úplné novosti realismu tváří v tvář dominujícímu studiovému systému. (Vrchol studiového filmu v hlavních západních průmyslových zemích, jakými byly Francie, Itálie, Německo a Spojené státy byl ve dvacátých, třicátých a raných čtyřicátých letech. V roce 1948 bylo rozsáhlejší filmování v reálu stále ještě relativně novinkou, ačkoliv se brzy mělo stát běžnějším.)

15) A. Bazin, *De Sica: Metteur en Scene*, s. 67.



Navzdory Bazinovu tvrzení, že každý záběr v *Zlodějích kol* byl natočen v reálu, zřetelně tomu tak není. Celá scéna jízdy s metařem byla natočena se zadní projekcí. Některé interiéry – různé byty a pravděpodobně nevěstinec – byly točeny ve studiu a jsou docela dovedně nasvíceny standardním hollywoodským tříbodovým systémem (obr. 7). De Sica opravdu příležitostně užívá umělého světla, stejně jako reflektorů při scénách v reálu a přenáší tříbodové nasvícení na ulici (obr. 8). Stejně tak jsou technicky působivé extenzivní pohyby kamery. Úvodní scéna obsahuje záběr z jeřábu, který se pohybuje od celkového pohledu na zástup u zprostředkovatelské kanceláře směrem dolů, aby objevil Ricciho sedícího v popředí. Záběry Ricciho a Marie přes holé kopce poblíž jejich bytu, záběry Bruna a Ricciho během jejich hádky nebo záběry Ricciho, jak jde po svahu u řeky jsou hladké, bez třesu, typického pro mnohé dřívější záběry z reálu. *Zloději kol* měli také jeden z nejvyšších rozpočtů ze všech neorealistických filmů a jejich velmi pečlivé plánování a provedení se projevují v brilantnosti stylu hotového filmu.

Samozřejmě by se dalo namítnout, že brilantnost stylu působí spíše proti realismu, než že skýtá čistotu a neviditelnost, po které volal Bazin. Konec konců sluneční světlo na ulici nesvítí ze třech směrů a jeřábový pohyb kamery není zrovna technikou, která by existenci kamery zrovna příliš zastírala. Některým kritikům se technická syrovost spojuje s realismem, jelikož vyjadřuje pocit absence filmařovy kontroly nad filmovacími podmínkami v dokumentaristickém smyslu. A Bazinovo uznání filmům *Farrebique* a *Kon-Tiki* je založeno právě na tom. Ale realismus je natolik arbitrárním konceptem

a my se můžeme pro motivaci uměleckých prostředků odvolávat k tolika různým aspektům reality, že neexistuje důvod, proč by technická syrovost měla být jedinou možností realismu. Zdá se, že si *Zloději kol* vypůjčují z klasického studiového filmování techniky tak důvěrně známé, až jsou pro většinu diváků neviditelné: tříbodové osvětlení, kamerové jízdy po kolejkách kvůli hladšímu exteriérovému pohybu a tak dále. Divák je pak veden k soustředění se na zřejmou autenticitu, kterou sugerují všední tváře a oblečení postav, průhledy na domy a ulice atd. To samé platí pro ten fakt, že Ricciho hlas daboval profesionální herec, čímž se eliminovaly problémy, které mohly s neškoleným hlasem Lamberta Maggioraniho vzniknout.

Ideologie

Bazin považuje *Zloděje kol* za komunistický film, a jako takový ho oceňuje.

„Jeho sociální poselství není odtržené, zůstává imanentně v událostech, ale je tak jasné, že ho nikdo nemůže přehlédnout. Ale ani proti němu nemůže něco namítat, protože nikdy není vyjádřeno explicitně. To, co říká, je úžasně a nesmírně prosté: ve světě, kde tento dělník žije, musí chudí krást jeden od druhého, aby přežili.“¹⁶⁾

Ale není jasné, jestli toto pojetí přispívá prokomunistické pozici. Vzhledem k objektivnímu přístupu filmu a nejednoznačnému závěru je totiž těžké tvrdit, že film obhajuje nějakou konkrétní cestu k řešení. Zdá se, že pro Ricciho jsou všechny směry stejně uzavřeny. Poté, co mu policie sdělila, že mu může pomoci pouze tehdy, když kolo sám najde, jde hledat svého přítele Biaocca. Nejprve přerušuje schůzi komunistické buňky (povaha této skupiny není v anglických titulcích objasněna) a ptá se na Biaocca, ale je řečníkem umlčen. Biaocco a jeho kolega metař pomáhají při pátrání na trhu, ale bez výsledku. Nakonec vidíme blahosklonnost a povrchnost dobročinnosti bohatých dobrovolníků v kostelní scéně; ani oni nemají chuť pomoci s konkrétním problémem. Tato dobročinnost je druhou hlavní alternativou, kterou film staví do kontrastu s komunistickou stranou, a ani jedna z nich není zobrazena zvláště přitažlivě. De Sica vede paralelu mezi těmito dvěma institucemi v osobě bohatého advokáta, který vede modlitby a znechuceně se rozhlíží, když Ricci mluví příliš nahlas – což připomíná komunistického řečníka, který Ricciho umlčel v předchozí scéně. Historik Ken Friedman říká, že toto skeptické zobrazení strany pramenilo ze změn v soudobé italské společnosti.

„Po válce vytvořily skupiny (různé levicové organizace) koalici, jíž dominovali komunisté, a ta spíše než o revoluci usilovala o zvolení do politických úřadů. V době natáčení *Zlodějů kol* se hospodářský stav Itálie blížil stavu krize... V roce 1947 tedy díky rozpadu koalice, v níž měli převahu komunisté, došlo k politickému přechodu od antifašistické sjednocené fronty k politicko-sociálním programům. *Zloději kol* pak završili obrat filmového zájmu od líčení boje a sjednocování poválečné Itálie k sociální kritice.“¹⁷⁾

16) A. Bazin, *Bicycle Thief*, s. 67.

17) Ken Friedman, *A History of Italian Cinema: 1945 – 1951*. In: *Literary and Socio-Economic Trends in Italian Cinema*. Los Angeles 1973, s. 115.

De Sica se rozhodl zaměřit se na příhodu vztahující se k nezaměstnanosti, jednomu z nejdůležitějších problémů poválečné Itálie. Odmítaje byrokracii, komunistickou stranu a dobročinnost vyšší třídy jako možná řešení, De Sica zobrazuje individuální lidský čin, který snad ve smyslu naděje nabízí o trochu víc.

Právě proto, že náhoda a koincidence jsou v narativním kauzálním řetězci tak důležité, zdá se, že situace postav závisí především na štěstí – a to v této společnosti, zdá se, většinou chybí. Spíše než o komunistickou orientaci filmu jde spíše o liberální, humanistický pohled, který se zdržuje svalování viny kterýmkoliv směrem, ale který také shledává všechna potenciální řešení jako stejně problematická. Tento vyvážený, racionální, humanistický názor konečně také přispívá k realistickému dojmu z tohoto filmu. Nejde o pouhé únikové dílko, které ignoruje realitu světa vyhýbáním se vážným politickým otázkám; De Sica se konec konců obrací k neradostným stránkám života. Ale není to ani propaganda podporující jeden názor a tudíž postrádající objektivitu. Nejednoznačný závěr filmu odráží jeho „vybalancovanou“ ideologii.

Zloději kol mohou skončit, aniž by zaujali určité ideologické stanovisko částečně proto, že politické implikace příběhu jsou ke konci překryty dramatem mezi otcem a synem. Brunova přítomnost ve vyprávění tak slouží, kromě mnoha jiných funkcí, k vytvoření soucitného tónu, který vyvažuje objektivní politický námět. Tento soucit a citový vztah mezi Riccim a Brunem je pravděpodobně hlavním důvodem, proč jsou *Zloději kol* až do dnešního dne jedním z nejpobulárnějších neorealisticých filmů.

Odkazy na klasický film

De Sica a scenárista Cesare Zavattini vědomě vytvářeli realistickou alternativu ke klasickému zábavnému filmu. Filmoví tvůrci, aby zdůraznili a osvětlili povahu svého odklonu od normy, vložili do *Zlodějů kol* motiv ironických odkazů na klasický film, zvláště na filmy hollywoodské. Nejzřejmějšími z nich jsou první dva: když Ricci vstupuje do plakátovací kanceláře, aby dostal instrukce, prochází kolem zdi pokryté plakáty takových filmů (obr. 9); jeho prvním úkolem je příští den vylepit plakáty Rity Hayworthové zobrazené v konvenční líbivé póze. Kontrast mezi typem postav představovaných v takových filmech a postavami v *Zlodějích kol* je dostatečně jasný. (Ricciho naprostá lhostejnost k obsahu plakátu také naznačuje, jak cizí je zobrazovaná atraktivnost jeho každodennímu životu.) Později se v pozadí scén objevují další, subtilnější filmové odkazy; mezi stánky, které Ricci a metař mjejí na trhu, je stánek pokrytý populárními filmovými časopisy. (Na obálce časopisu úplně uprostřed můžeme rozpoznat Annu Magnaniovou, která byla tehdy slavnou hvězdou, částečně díky své roli ve filmu *Řím, otevřené město*. /obr. 10/) V nevěstinci můžeme za zlodějem na zdi zahlédnout fotografii Clarka Gablea.

Implikace těchto odkazů se stává zcela zřejmou během jízdy v metařově voze, který veze Ricciho a Bruna na druhý bleší trh. Během řeči o tom, jak mu déšť zkazil nedělní odpoledne, metař poznamenává, že nechodí do kina, protože mu filmy připadají nudné. Z toho musíme usuzovat, že má na mysli běžné populární filmy, a že se mu nelíbí, protože vzhledem k jeho životu jsou opravdu irelevantní. Taková poznámka reflektuje pohled

De Siky a Zavattiniho, kteří chtěli točit realistické filmy, o kterých doufali, že budou zájmat pracující lidi. Je jistou ironií, že nakonec skončili jako filmaři točící filmy ceněné publikem elitních uměleckých kin cizích zemí.

Závěry: popularita Zlodějů kol ve Spojených státech

Stejně jako tomu bylo s dalšími filmy neorealistického hnutí, byli *Zloději kol* populárnější v zahraničí než v Itálii. Konzervativní benátský filmový festival je ignoroval a udělil cenu za rok 1948 Olivierovu *Hamletovi*. (Žádný neorealistický film benátské ocenění nikdy nedostal a italské filmy ho vůbec dostávaly jen zřídka; během čtyřicátých a padesátých let figurovaly na předních místech především britské, francouzské a americké filmy konvenční kvality.) Ale *Zloději kol* získali ocenění v jiných evropských zemích a v roce 1949, kdy byli konečně uvedeni ve Spojených státech, měli již vysokou reputaci. Kritici je chválili; film si vedl dobře v klubových kinech a získal cenu newyorských filmových kritiků i cenu Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Po úspěchu filmů *Řím, otevřené město* a dalších američtí kritici již dobře věděli o realistickém hnutí v poválečné Itálii. De Sica byl srovnáván s Rossellinim a v těchto diskusích občas padl termín „neorealismus“.

Zloději kol byli dokonale vypočítáni pro rychle rostoucí trh uměleckého filmu ve Spojených státech, nebo jak to napsal časopis *Variety*: „Z komerčního hlediska tenhle film v klubových kinech tutově zabere. Měl by najít určitý prostor i ve standardních kinech.“¹⁸⁾ Film přinesl obratné smísení klasické techniky a realismu. Pro americké publikum, kterého se problémy poválečné Itálie osobně netýkaly, byl film zábavou v novém a ozvlášťujícím převleku. Z našeho současného pohledu se film může jevit poněkud uhlašený a spíše konvenční než realistický, ale měli bychom mít na mysli, že v roce 1949 stál v čele lehce avantgardního trendu, který jej vydělil z běžné komerční kinematografie.

Dnešní recenze většinou naznačují, že různé aspekty iluze realismu, které zde analyzuji, byly v té době vnímány jako skutečně realistické. Například ohledně konstrukce zápletky časopis *Variety* zjistil, že „film, na to, že je zahraniční, postupuje, kromě jednoho pomalejšího místa uprostřed, neobvykle svižným tempem“.¹⁹⁾ Recenzent bohužel nespecifikoval, kterou scénu měl na mysli, ale mám podezření, že mínil scénu v restauraci, jejíž část jsem popisovala jako moment, kdy film dočasně opouští sevřeně konstruované pátrání, aby se zaměřil na vztah otce a syna.

Recenzenti jistě film považovali za realistický. Časopis *Variety* napsal, že De Sica je mezi těmi, „kteří našli v poválečné Itálii surovinu pro nový druh naturalistického dramatu“; Bosley Crowther napsal, že „film tím, že je převážně točen na skutečných místech a obsazen neprofesionálními herci, zdůrazňuje to přirozené a skutečné“. *Variety* dokonce shledal kameru jako realistickou: „Fotografie je veskrze na prvním místě v drsném stylu amerických produktů dokumentárního typu.“ Kritici si rovněž všimli neúplného závěru. Crowther řekl, že „to končí zatmívačkou tak neprůkaznou, jako kývnutí kolemjdoucího“,

18) *The Bicycle Thief*. In: *Variety Film Reviews*. Vol. 8. New York 1983 (7. 12. 1949).

19) Tamtéž.

a recenzent v Newsweeku viděl závěr jako „druh potlačeného, dramaticky bezvýchodného klimaxu, který je spíše běžný v dobře napsané povídce než ve filmu“.²⁰⁾ Recenzenti dobře věděli, že herci byli neprofesionálové, a oceňovali jejich výkony, zvláště pak výkon Enzo Staiola jako Bruna.

Nejdůležitější snad ale bylo to, že američtí kritici byli schopni vnímat vyprávění, navzdory jeho základu v tehdejší italské společnosti, jako tematicky univerzální. Časopis Variety psal, že *Zloději kol* měli „za základ pro devadesátiminutový film neuvěřitelně prostý příběh“; ale „přestože se příběh jeví jako tak stručný, těžko by mohl být širší. V jeho vyprávění je celý kosmický koncept dobra a zla a lidské zoufalé potřeby bezpečí.“ Crowther podobně shledal, že film má „skutečně velké – fundamentální a univerzální – dramatické téma. Je to izolace a osamělost malého člověka v tomto složitém sociálním světě, který je ironicky obdařen institucemi, které mají lidstvo oblažovat a chránit. [...] De Sica se zde zabývá něčím, co se neomezuje pouze na Řím, ani nepochází pouze z poválečného nepořádku a bídy.“ Newsweek také zjistil, že „film obsahuje vřelý, lidský význam, který se vyhýbá omletým otázkám třídního boje a zkaženosti zrozené z chaosu.“

Takové poznámky jsou pro *Zloděje kol* do značné míry relevantní, neboť se filmu podařilo spojit obojí: kritizovat soudobou italskou společnost, ale také vytvořit psychologické drama, které se nakonec stává ústředním a vede k tomu, že se film jeví jako „univerzální“ způsobem, jakým by to otázka italské nezaměstnanosti nikdy nedokázala. Avšak američtí recenzenti jistě *Zloděje kol* zobecňovali více, než si film zasloužil. Jeho realismus snad byl malou změnou od filmové normy své doby, ale změnou jistě byl. *Zloději kol* následně spadají do rozvíjejícího se pojetí realismu, které se přinejmenším ve Spojených státech a Británii začalo stávat novou normou – realismu spočívajícího v určitém psychologickém dramatu, špatném konci a nejednoznačné kauzalitě, které charakterizovaly *Zloděje kol*; realismu, který je ústředním rysem instituce uměleckého filmu.

Přeložil Zdeněk Böhm

Přeloženo z anglického originálu:

Kristin Thompson, *Realism in the Cinema: Bicycle Thieves*.

In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*.

Princeton University Press, Princeton 1988, s. 197 – 217.

20) Tamtéž; Bosley Crowther, *The Bicycle Thief*. In: *The New York Times Film Reviews*. Vol. 4. New York 1970, s. 2380; „Newsweek“ 26. 12. 1949, s. 56.

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Realismus ve filmu – Zloději kol

Zloději kol

(Ladri di biciclette)

Produzioni De Sica, 1948

Režie: Vittorio De Sica. **Námět:** Luigi Bartolini. **Scénář:** Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi a Cesare Zavattini. **Kamera:** Carlo Montuori. **Střih:** Eraldo da Roma. **Hudba:** Alesandro Cicognini. **Výprava:** Antonino Traverso. **Produkce:** Umberto Scarpelli. **Hrají:** Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lianella Carellová (Maria Ricci), Elena Altieriová, Gino Saltameredna, Vittorio Antonucci ad.

Další citované filmy:

Ecce Homo! (The Crowd; King Vidor, 1927 – 1928), *Farrebique* (Georges Rouquier, 1947), *Hamlet* (Laurence Olivier, 1947), *Chamtivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923), *Chang* (Ernest B. Schoedsack, 1927), *Chléb náš vezdejší* (Our Daily Bread; King Vidor, 1934), *Lovci spásy* (The Salvation Hunters; Josef von Sternberg, 1924), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Návrat Martina Guerra* (Le Retour de Martin Guerre; Daniel Vigne, 1982), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pee-Wee's Big Adventure* (Tim Burton, 1985), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Slovo* (Ordet; Carl Theodor Dreyer, 1955), *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), *V přístavu* (On the Waterfront; Elia Kazan, 1954).

Články

Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru

I

V dějinách myšlení o filmu vystupuje světoznámý jazykovědec Roman Jakobson (1896 – 1982) především jako autor (česky psaného) článku Úpadek filmu? z roku 1933;¹⁾ tento text, obhajující zvukový film a prohlašující metaforu a metonymii za „dva základní druhy filmové stavby“, byl opakovaně komentován,²⁾ překládán do různých jazyků (angličtiny, francouzštiny, němčiny, italštiny, portugalštiny, polštiny, maďarštiny) a publikován v časopisech a rozličných výběrech a antologiích. Nebyl to ovšem jediný příspěvek, v němž se lingvista Jakobson zaměřil na filmovou problematiku. Nedlouho předtím (v září 1932) uveřejnil v pražském německém listě Prager Presse (s nímž spolupracoval od roku 1925 a intenzivněji pak od počátku třicátých let) článek inspirovaný natáčením folkloristického filmu Vladimíra Úlehly *Mizející svět*. Zatímco aforistické výklady v zamýšlení nad údajným úpadkem filmu získaly značnou proslulost, tento článek, řadící se k dobově vázané publicistice, zůstal stranou pozornosti. Sám Jakobson jej zcela pominul ve svých retrospektivních vystoupeních, nezmiňuje se o něm ani ve známém rozhovoru o filmu z roku 1967,³⁾ ani v onom jediném odstavci, který věnoval filmu ve vzpomínkové knize *Dialogy*.⁴⁾ Článek rovněž nebyl zahrnut do jeho monumentálních „vybraných spisů“ (*Selected Writings*). Na existenci daného textu upozornil až přetisk v nedávno vydaném obsáhlém německém výboru Jakobsonových sémioticky orientovaných prací,⁵⁾ v návaznosti na to zařadila pak nová německá faktografická a bibliografická příručka do přehledu teorie filmu ve východní a střední Evropě odkaz na „jeden z řidčeji citovaných⁶⁾ příspěvků Romana Jakobsona“, který „pojednává o vztazích mezi etnologií a filmem“.⁷⁾

Uveřejnění překladu tohoto minimálně známého článku vycházejícího z minimálně známého českého filmu se stává dalším, byť jen dílčím, krokem v našem seznamování s prací velkého badatele, který význačnou část svého života spojil s českou kulturou a který z ní byl po několik desetiletí svévolně vylučován.

1) „Listy pro umění a kritiku“ 1, 1933, s. 45 – 49. Nejnověji přetištěno in Roman Jakobson, *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 148 – 153.

2) Srov. např. Zbigniew Ciecnot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895 – 1945*. Wrocław etc. 1977, s. 271 – 273.

3) Rozhovor je nyní dostupný v českém překladu a s komentářem Jana Svobody, in „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 97 – 108.

4) Roman Jakobson, *Dialogy*. Praha 1993, s. 95 – 96.

5) Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919 – 1982*. (Ed. Elmar Holenstein.) Frankfurt a. M. 1988, s. 251 – 255.

6) Tvzení o menší citovanosti můžeme zřejmě považovat za eufemistické – spíš by bylo na místě hovořit o práci (takřka – ?) necitované.

7) Hans-Michael Bock – Wolfgang Jacobsen (Ed.), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München 1997, s. 105.

II

Napsání článku o *Mizejícím světě* mohly podnítit faktory odborné i osobní povahy. Někdy v této době se Jakobson pod vlivem přítele Vladislava Vančury začal výrazněji zajímat o film. Především se ovšem – a to od počátků své vědecké dráhy – hluboce a soustavně zabýval folklorem a jeho specifickostí (např. v roce 1929 publikoval spolu s Petrem Bogatyrevem zásadní stať *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*⁸⁾). Také se blížila Jakobsonova habilitace na brněnské Masarykově universitě, na níž působil rovněž Vladimír Úlehla (1888 – 1947). Konečně scénář k *Mizejícímu světu* napsala Svatava Pírková, pozdější Jakobsonova manželka, která se pak také podílela na scénáři Vančurova filmu *Na sluneční straně* (1933), jehož hlavními autory byli Jakobson, Vítězslav Nezval a Miroslav Dismán.

Jakobson se vyjadřoval o díle ve stavu zrodu. Nemohl se tedy zaměřit, jak tomu bylo v mnoha jeho analytických pracích, na hotový výtvar. Po úvodním citátu, představujícím dost překvapivý vstup do problematiky (je to prostředek u Jakobsona značně oblíbený, srov. např. začátek stati *Úpadek filmu?*), a východiskové charakteristice regionu, v němž se film odehrává, tak článek podává obsáhlý chvalozpěv na tvůrce a na to, s jakou kompetencí a nadšením zvládali obtížné podmínky natáčení. Odtud autor přechází k obecnější úvaze, v níž jsou dobře patrná jeho formalistická východiska (protiklad materiálu a jeho uměleckého ztvárnění). Jádrem článku potom tvoří výklady o střetání vesnické a městské kultury a o procesu rozrušování vesnické kultury, propojené s ne zcela soustavnými poznámkami o postavách, ději a obrazovém ztvárnění vznikajícího filmu.

III

Přijetí díla, o jehož realizaci Jakobson psal s takovým nadšením, bylo nejednoznačné a poněkud rozpačité (*Mizející svět* měl slavnostní premiéru na počátku února 1933 a v kinech se objevil v dubnu téhož roku). Recenzenti sice *Mizející svět* většinou označovali za hodnotný film a za závažný kulturní čin, hovořili však i o amatérismu či diletantismu. Ceněna byla především obrazová stránka filmu (z hlediska technického i uměleckého), zejména záběry přírody, zahrnující i časosběrné zachycení růstu květín (Úlehla, profesí botanik, se tímto postupem soustavně zabýval a byl autorem celovečerního vědeckého filmu *Pohyby rostlin* [1928], na nějž také Jakobson ve svém článku – bez uvedení názvu – odkazuje). V zásadě kladně byla přijata rovněž vlastní folkloristická složka *Mizejícího světa*, již bylo nutno přiznat hodnoty reportážní a dokumentační. Naproti tomu za závažnou slabinu díla považovali takřka všichni recenzenti děj, který byl do filmu, jak říká Jakobson, zamontován: Děj charakterizovali jako banální, konvenční, sentimentální a anachronický; určitou omluvu našli přitom někteří v tom, že jde jen o jakýsi podklad umožňující prezentaci folkloristického materiálu, či o taktický ústupek, který měl filmu dodat jistou přitažlivost pro diváky. Jako zcela nezvládnuté se jevily herecké výkony (ochotnictví, strojenost). Obecně byla *Mizejícímu světu* rovněž vytýkána neobratná a technicky nekvalitní práce se zvukem.

Po stránce finanční skončil Úlehlův podnik katastrofou. *Mizející svět* byl v kinech zcela neúspěšný a hospodaření vyústilo ve více než milionový schodek. Věřitelé podali žalobu, která byla projednávána před krajským civilním soudem v Brně; v souvislosti s tím byly Úlehlovi exekučně zabaveny předměty za více než 90 tisíc korun. Dluh pak Úlehla splácel až do konce života.⁹⁾

Petr Mareš

8) Český překlad této práce (*Folklor jako zvláštní forma tvorby*) byl otištěn v souboru prací Petra Bogatyreva, *Souvislosti tvorby*. Praha 1971, s. 36 – 47.

9) Srov. Ivan Úlehla, *Vladimír Úlehla*. Praha 1994, s. 54 – 56.

Články

MIZEJÍCÍ SVĚT

Film umírajícího folkloru – Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér

Roman Jakobson

„Zcestoval jsem celý svět a neviděl jsem žádnou jinou vesnici, kde lidé tak duchaplně a vášnivě jedí a pijí.“ To mi řekl jeden český legionář na maličké a sluncem nemilosrdně spalované železniční stanici u vsi Velká nad Veličkou. Moravští Slováci dokonale ovládají kulturu vinařství a lidové písně, ovšem Velká zaujímá i mezi vesnicemi Moravského Slovenska výjimečné postavení. Život je tu neoddělitelně spojen se zpěvem a vínem, v době utrpení i radosti, ve všední den i ve svátek, po všechny hodiny ve dne i v noci a po všechna roční období. S písní žije také tanec, sváteční obřady plné barev, pestrost krojů, rituál života. – Není divu, že se tato vesnice stala terčem filmového objektivu. Dnešní umění opět charakterizuje poptávka po exotickém materiálu, český román se při hledání domácí exotiky obrací ke karpatskoruské tematice, látková expanze českého uměleckého filmu zatím dospěla teprve k moravsko-slovenské hranici.

Film se jmenuje *Mizející svět*. Podnět k jeho vzniku dal prof. dr. **Úlehla**, vedoucí katedry rostlinné fyziologie na Masarykově universitě v Brně, který se už uvedl jako vynikající znalec filmové techniky svým filmem ze života rostlin, kde umělecká a vědecká hlediska splynula v jeden celek a kde bylo z botanického materiálu vytvořeno skutečně plastické umělecké dílo plné vnitřní dynamiky a dramatičnosti. Prof. Úlehla také uzavřel smlouvu se společností AB a sám film režíruje. Jeho spolupracovnice **S. Pírková** napsala scénář, mladí architekti **Beneš** a **Kurial**, kteří získali proslulost skvělými dekoracemi pro brněnské uvedení komedie V. Nezvala, obstarávají stavby a asistent brněnské opery Tauský dodá pro tento nový zvukový film hudbu. Není nutno uvádět jména dalších spolupracovníků; až bude film hotov, ocení recenzent přiměřeně zásluhy každého z nich. Zatím bude stačit konstatování, že by bylo sotva možné najít sladnější a harmoničtější pracovní kolektiv.

Těžká práce

Jen skutečné nadšení umožňuje vyvinout takové pracovní tempo a překonávat s takovou rozhodností četné překážky. Používání komplikovaných zvukových a světelných aparatur v primitivních vesnických poměrech vyžadovalo značnou vynalézavost a řadu



Mizející svět; režie Vladimír Úlehla, 1932
Foto archiv

přípravných prací, mnoho potíží bylo spojeno s objekty natáčení: vesničané, zvyklí jen na fotografický aparát, zaujali před kamerou určitý postoj, obrátili k ní obličej a strnuli jako kámen. A bylo také nutno překonat spoustu technických a psychologických

problémů, než se podařilo realizovat použitelné záběry davů při polních pracích, svatebních obřadech a obřadech spjatých s ročními obdobími, bohoslužbách atd. Bylo natočeno **už 8000 metrů** a režisér nyní stojí před odpovědným úkolem: vybrat z tohoto bohatého materiálu jen to, co je aktuální a umělecky nezbytné. Členové kolektivu byli prací na filmu strženi natolik, že celý jejich život ve Velké se skládá z neustálého hledání vhodného materiálu pro film, volné chvíle plně věnují propracovávání motivů scénáře – někdy to vypadá, jako by se hranice mezi jejich životem a filmem naprosto setřela.

Existuje vynikající film etnografa **Plicky**, který ukazuje obyčeje, hry a tance Slováků.¹⁾ Úkolem tohoto filmu je co nejvěrnější, vědecké zachycení řady specifických projevů slovenského folkloru, z nichž některé už vymírají. Je to cenná sbírka vědeckého materiálu. **Úlehla a jeho spolupracovníci si kladou jiný úkol.** Jejich cílem je umělecký film, film pro diváka. Etnografická pravdivost přitom nesmí nijak utrpět – o to se v plné míře postarali prof. **Húsek** a prof. **Klusák** –, mění se ale takřkajíc úhel pohledu a výběr materiálu.

Jaké jsou **vlastně ruské takzvané dokumentární filmy**, např. Vertovovy nebo Kaufmanovy? Samozřejmě to jsou ve skutečnosti umělecké filmy, jejichž motivy a kompozice jsou podřízeny umělecké funkci. Nesyžetovost těchto filmů je motivována údajnou bezděčností pohledu, tím, že daný materiál se před kameru dostal zcela náhodně. Na rozdíl od nich je *Mizející svět* koncipován jako syžetový film. Nakolik je dramatický děj, který je do filmu zamontován, zdařilý, to se ukáže při promítání hotového díla. Už nyní je ale zřejmé, že zvolený princip je správný. Folklor představuje završenou formu umění, kterou nelze prostě transplantovat, na níž nelze prostě vybudovat nové umělecké dílo. Dějiny umění k tomu podávají nejeden poučný příklad. Tím méně je možno završenou formu jednoho umění beze změny přenést do sféry jiného umění. Pokusy o mechanické zfilmování baletu skončily nezdarem. Určitá završená forma umění může být použita pro nové umělecké dílo jen jako materiál, který je předmětem uměleckého přetvoření.

Boj dvou kultur

Umělecký film, který se chce zabývat folklorem, může postupovat různým způsobem. Střetnutí mezi světem folkloru a dnešní městskou kulturou může být ztvárněno jako chvalo zpěv na jeden ze dvou bojujících světů. Buď jako hymnus na industrializaci – to je cesta Ejzenštejnova a Dovženkova, kterou Úlehla jít nechtěl –, nebo jako chvalo zpěv na tradiční vesnici. Tato cesta je vzhledem k povaze materiálu neschůdná. Příliš zjevná je ve Velké bezmoc starých forem v jejich boji s formami novými. Hned vedle odbočka železnice a dvě hodiny cesty do Brna, rozhlas a noviny, vojenská služba, sokolové a politické strany, elektřina a traktory, městské výrobky a škola – to vše vesnici neúprosně transformuje a postupně omezuje její svébytnost. Nikoli nadarmo hovoří titul filmu o světě, který zaniká. Navíc se lze moravskoslovenského folkloru sotva dovolávat jako vhodné ilustrace boje dvou kultur – vesnické a městské: tento folklor obsahuje příliš mnoho

1) Autor má zřejmě na mysli film Karla Plicky *Po horách, po dolách* (1929); nejznámější Plickův film *Zem spieva* byl uveden až po publikaci Jakobsonova článku, v říjnu 1933. (Pozn. překl.)

prvků umění vyšších společenských vrstev, jsou to ve značné míře pokleslé kulturní statky [gesunkenes Kulturgut] a nenajdeme tu ani stopu po relativní soběstačnosti lidového prvku.

Film *Mizející svět* dospívá k jinému řešení problému uměleckého přetvoření folkloru. Ukazuje vesnici tak, jak ji vidí hrdinka filmu – mladá žena z města, která sem přišla sbírat lidové písně. Vesnice ji okouzluje svou dekorativní krásou – svými písněmi, kroji, bohoslužbami, tanci, zvyky, tradičními a neměnnými jako motivy na výšivkách. Žena, a s ní také kamera, vidí jen vystrojenou, slavnostní, folkloristickou vesnici, má ráda jen tu samoučelnou, nablýskanou podívanou; nemá smysl pro rub vesnického života, pro sociální rozvrstvení vesnice, pro její nevzhledný všední den, pro dotěrné vnikání města. Město pro ni představuje únavný, neuspořádaný pohyb. Nezná žádný patos kromě patosu dekorativnosti a to ji odsuzuje k osamění, protože není schopna přijímat živé lidi. Nelze ji obviňovat z toho, že je nevěrná hned svému městskému, hned zas svému vesnickému příteli, tak jako nelze mluvit o pravdivosti nebo lživosti vzorku na zástěře.

Možná posuzují hrdinku filmu jinak než autor scénáře a režisér, avšak rozhodně je to právě dekorativnost v jejím přístupu, jež umožňuje postihnout pestrou ornamentiku folkloru této vesnice a odhalit ji ve filmu. Sklon k pestrosti jako takové, nepředmětnost, převaha vnější formy – to jsou charakteristické rysy místní lidové kultury. Spolu s tím, jak tato kultura odumírá, stávají se ozdoby na krojích stále strojenějšími a titěrnějšími, slavnosti stále nepřírozenějšími, pravidla chování stále povrchnějšími.

Film *Mizející svět* představuje **orgii ornamentiky**. Hrdinka touží po ornamentu prostém jakékoli odpovědnosti, život vesnice je zobrazen jako obnažený ornament, je tu erotika, koberec polí skvěle natočený z letadla, rostlinné motivy, kompozice detailů. Síla a novost tohoto filmu tkví v tom, že je záměrně prostoupen působivým vzorkováním.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: R[oman] J a k o b s o n, *Die entschwindende Welt*.

Ein Film der sterbenden Folklore – Prof. Dr. Úlehla als Filmregisseur.

„Prager Presse“ 11. 9. 1932, č. 288, s. 5.

Mizející svět

Legia, Brno 1933

Režie: Vladimír Úlehla. **Námět:** Vladimír Úlehla. **Scénář:** Svatava Pírková. **Technická spolupráce:** Miloš Wasserbauer. **Kamera:** Josef Střecha, Otakar Schütz, Josef Bůžek. **Sběrná kamera:** Jan Calábek. **Hudba:** Vladimír Úlehla. **Hudební vedení:** Vilém Tauský. **Hrají:** Marta Halířová (dr. Horná), Jožka Frolka (Jura), Martin Sekerka (otec) a další obyvatelé Velké nad Veličkou a okolí.

Články

STAVEBNÍ HISTORIE PRAŽSKÝCH KINOSÁLŮ

Část II – dvacátá léta

Jiří Hilmera

Po útlumu válečných let znamenalo následující desetiletí dobu živého zakládání nových kinosálů. Už z prosince 1918 pochází projekt stavitele Josefa Hercíka na postavení „čtyřpatrového domu s biografem“ v Holešovicích – na tehdejší Rohanově, dnešní třídě Komunardů (č. 37/1038).¹⁾ Kino, které tu začalo hrát následujícího roku pod jménem **Komenský**, bylo umístěno v jednopatrovém křídle, zaujímajícím v šířce dvou pravých třetin celou hloubku dvora. Sál byl 21,2 m dlouhý a 8 m široký s celkovou kapacitou 318 míst. V mírně svažitém přízemí bylo triadvacet střední uličkou rozdělených řad sedadel a za nimi čtyři pětimístné lóže, na galerii pak dvě řady sedadel a tři lóže, před projekčním plátnem zaujímal celou šířku sálu prohloubené orchestřiště. Vstup do kina byl prostornou předsíní za segmentově klenutým portálem v pravé části domovního průčelí, po levé straně předsíně vedlo schodiště na galerii, projekční kabina byla přístupná samostatným točitým schodištěm. Z přízemku ústily vlevo čtyři východy – podle původního záměru přímo na dvůr, z něhož vedl hlavní domovní průjezd na ulici, ale podle změněných plánů zaplnil většinu dvora v jeho zadní části přízemní krytý „promenoár“. Od ledna 1935 působilo toto kino pod jménem **Evropa**, později však bylo zrušeno, jeho interiér výškově předělen a upraven na dílny.

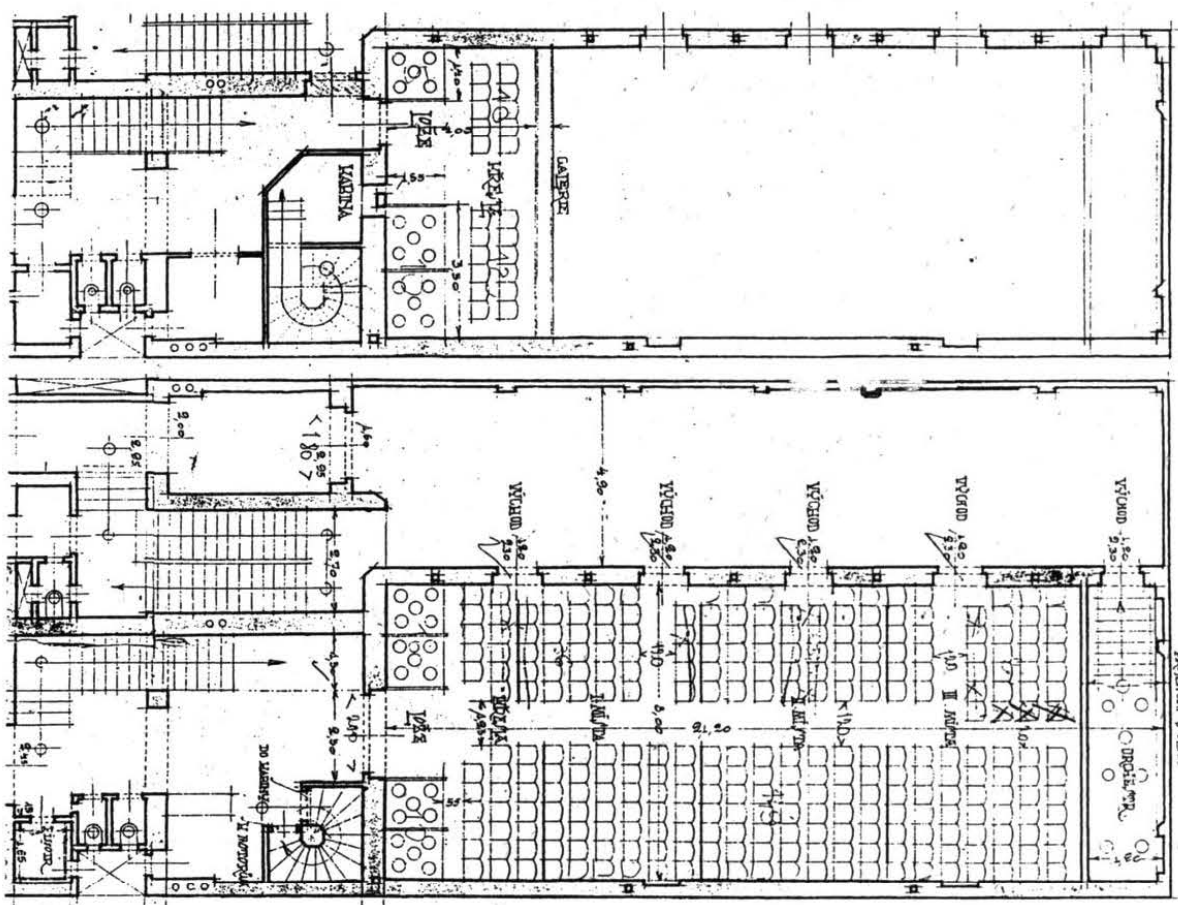
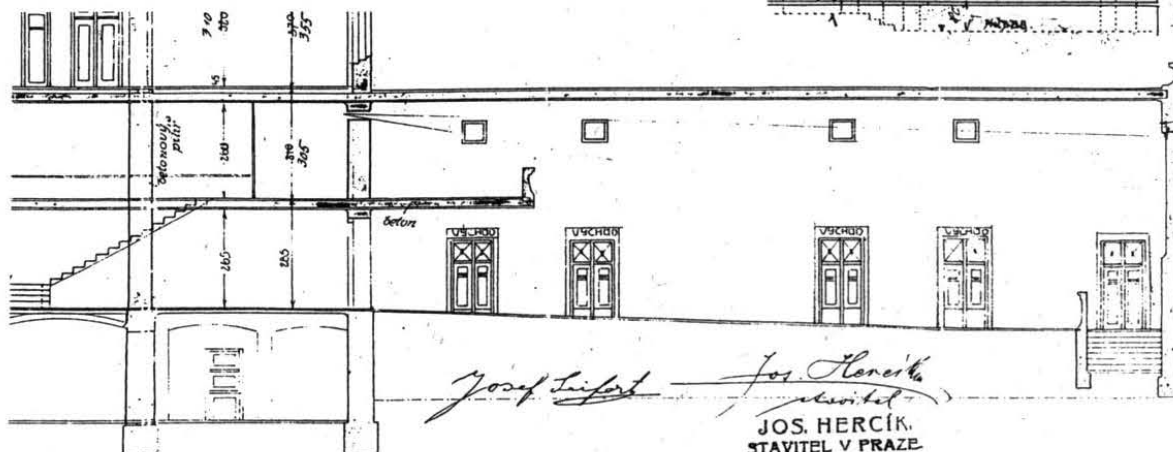
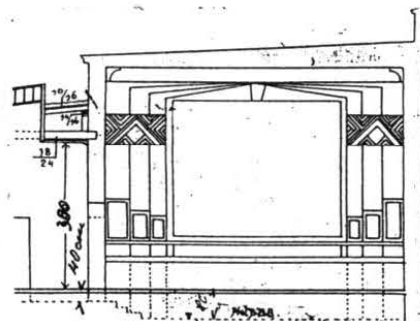
Proti Komenskému byla další tři kina, vzniklá v prvním poválečném roce, zařízena jednodušším způsobem. V košířském domě čp. 130 z roku 1884 (Plzeňská 74, stavitel Josef Bečka) byl upraven sál pro **Bio Invalidů** (pozdější **Zvon**) podle plánu zednického mistra Jana Procházky, datovaného 20. 1. 1919.²⁾ Sál o rozměrech 18,4 x 7,4 m měl pouze přízemí s mírně svažitou podlahou, 21 řad sedadel a vzadu čtyři lóže, vpředu orchestřiště. – Libeňské kino **Ferkl** vzniklo úpravou tanečního sálu z roku 1884 v šikmo situovaném dvorním křídle za hostincem čp. 609-VIII na tehdejší Fügnerově, dnešní Zenklově třídě. Projekt architekta a stavitele Antonína Škáchy, datovaný květnem 1919, ukazuje sál nezcela pravidelného půdorysu o délce přibližně 18 m a šířce 9,10 m. Střední ulička rozděluje 23 řad s celkem 284 sedadly, za nimi jsou vchodovým portálem oddělené dvě dvojice pětimístných lóží, jejichž vzhled je ozvláštněn tupouhle

1) Stavební archiv ObÚ Praha 7.

2) Stavební archiv ObÚ Praha 5; stavební povolení bylo vydáno 26. 4. 1919.

návrh

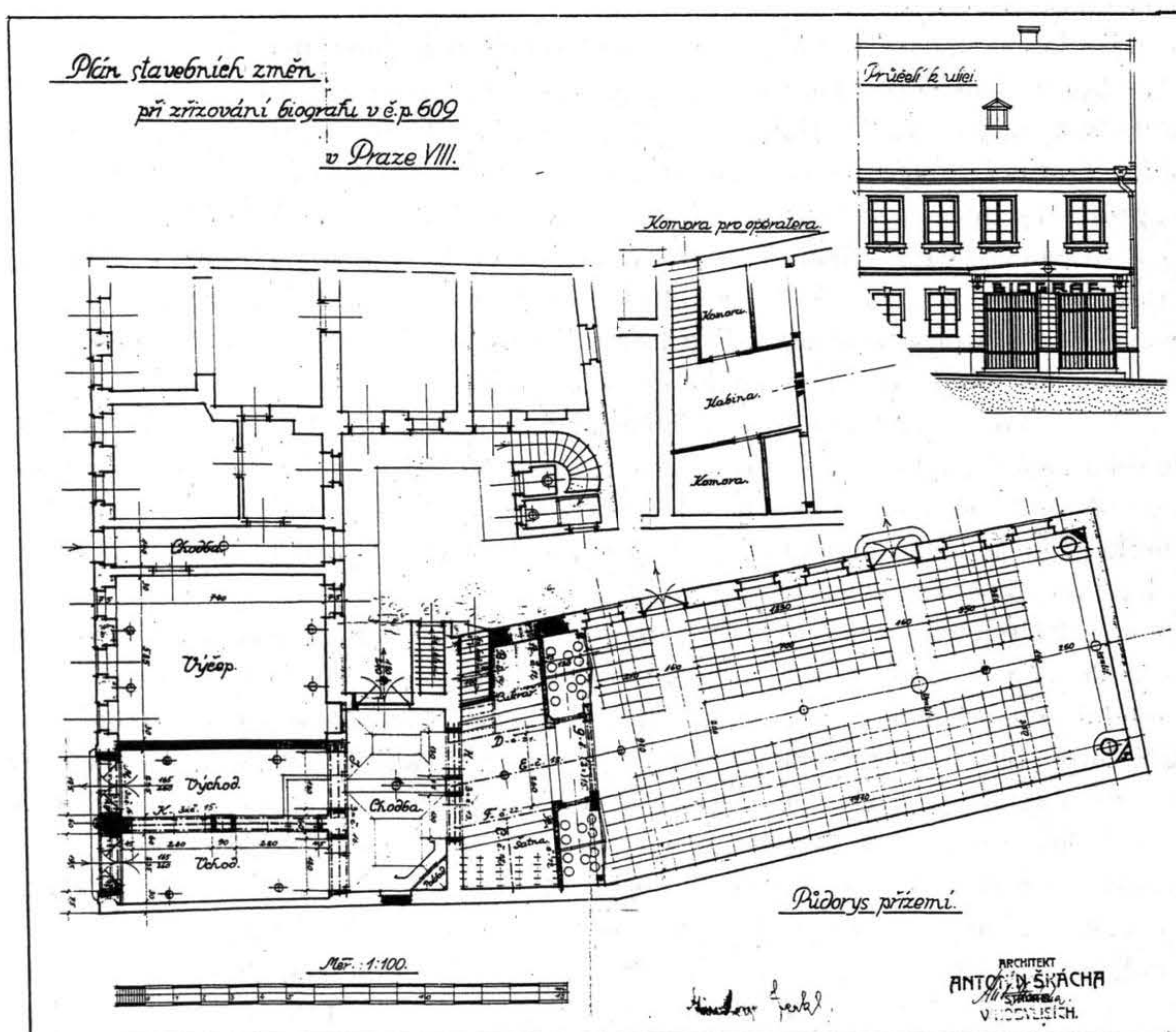
na stavbu čtýřpatrového domu
s BIOGRAFEM č. p. 1038. V PRAZE VII.
V PRAZE V PROSINCI 1918.



Plány kina Komenský v Holešovicích (čp. 1038);
Josef Hercík, 1918 – 1919

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Plány na zřízení kina Ferkl v Libni (čp. 609-VIII); Antonín Škácha, květen 1919

vystupujícím půdorysem společných parapetů u každé dvojice. V předních rozích sálu stojí za plentami zaobleného půdorysu dvoje kamna. Komunikační řešení připomíná poněkud kino Komenského: Za dvojitým portálem pod nízkým frontonem v pravé části průčelí leží oddělené chodby pro příchod a odchod, za nimi vestibul s pokladnou a dále předsálí se šatnou a bufetem. Dva východy v levé stěně sálu se otevírají do dvora (resp. zahrady), odkud lze vyjít domovní chodbou přímo na ulici. – V Řipské ulici na Vinohradech bylo 5. 12. 1919 ve dvoře za domem čp. 547-XII otevřeno kino Českých feriálních osad **Slavia**.³⁾ Jeho stavitelem byl snad Josef Domek; chudá dokumentace interiéru, adaptovaného roku 1993 pro „Billiardový klub“, ukazuje přízemní sál bez balkonu i lóží.

K trojici kin z roku 1919 se připojuje i **Bio válečných poškozců**, zřízené následujícího roku u vokovického domu čp. 62 (U Sadu 13).⁴⁾ Dům postavil v letech 1896 – 1897 břevnovský stavitel Václav Holeček, podle plánů Josefa Herycha byl roku 1910 k existujícímu hostinci připojen taneční sál, a ten v roce 1920 adaptoval Josef Domek pro vcelku prostě řešený biograf, omezený na parter bez lóží. Podlaha přitom dostala svažitý profil a vpředu bylo zapuštěno orchestřiště, přistavěna byla promítací kabina a předsíň s pokladnou. – Už v minulé části zmiňované kino v hradčanském hotelu Savoy, nesoucí nyní dobově přizpůsobený název **Bio Legio Savoy**, prošlo menší technickou adaptací, při níž se nezměnilo nic na prosté podobě sálu.

Rok 1920 však už přinesl i několik náročnějších projektů, jejichž realizace pak přesáhla do roku následujícího. Mezi projektanty se budeme častěji setkávat s tvůrci, kteří významně zasáhli do naší architektonické tvorby meziválečného údobí, ale zajímavost dobového dokumentu budou mít i jména spolků a institucí, z jejichž podnětu a na jejichž náklad nová kina vznikala.

Únorem 1920 je datován kvalitní, bohužel však nerealizovaný projekt kina pro holešovický dům čp. 534 (Belcrediho/Milady Horákové 59) od významného reprezentanta naší moderní architektonické tvorby Ladislava Machoně.⁵⁾ Šlo přitom o klasickou situaci: za řadovým domem s restaurací v přízemí byl zahradní taneční sál (zajímavé dispozice s exedrou na třičtvrtěkruhovém půdorysu). Ten se měl nyní zrušit a na jeho místě i zbytku volného prostoru měl vzniknout nový kinosál. Je zajímavé, že Machonův projekt ponechává v čelním stavení z místností původního určení snad jenom výčep, zatímco ostatek půdorysu zabírají nástupní prostory projektovaného kina (vestibul a foyer s pultem bufetu v segmentové výduti čelní stěny). Sál o rozměrech 22,5 x 15,4 m nebo 25 x 15 m (existují dvě mírně odlišné půdorysné varianty) měl být orientován směrem k ulici, takže diváci by vcházeli dvěma vstupy po stranách plátna a před ním situovaného orchestřiště. Vnitřní uspořádání pak upoutá svou moderní funkčností: Zcela jsou vynechány problematické boční lóže a kvalita zorného úhlu se respektuje i v dimenzování parterových řad (27 nebo 30), zaujímajících plochu v podstatě lichoběžníkového tvaru,

3) Stavební archiv ObÚ Praha 3.

4) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

5) Archiv architektury NTM, fond Machoně, č. 96. Z díla L. Machoně jsme v první části poznali jeho řešení kina Koruna. Viz Jiří Hilmera, *Stavební historie pražských kinosálů. Část I – do vzniku Československé republiky*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 1, s. 152.

kde počet sedadel roste od šestnácti či pouze dvanácti vpředu do dvaadvaceti vzadu. Příčné čelo balkonu nese sedm čtyřmístných lóží, za nimi je pět stoupajících řad po patnácti místech s vloženou projekční kabinou, přístupnou po vnějším železném schodišti.

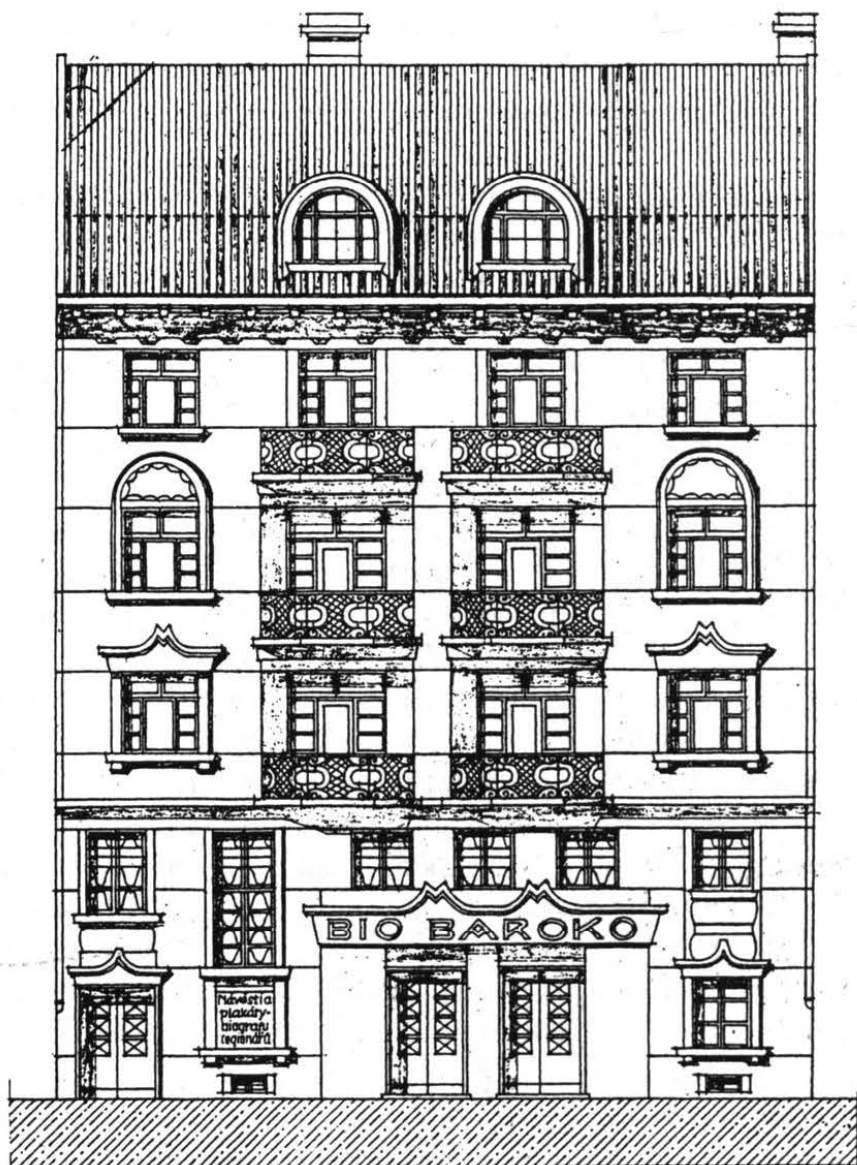
Vedle Machoňových plánů je pozoruhodný (rovněž neuskutečněný) projekt arch. Milana Babušky z března 1920 na zřízení kina **Alma** v Akademickém domě na nároží Křemencovy a ulice V Jirchářích (čp. 150-II).⁶⁾ Projektantův úkol byl zde ztížen nepravidelným půdorysem historického domu, do něhož měl být prostor kina zakomponován s částečnou přístavbou do dvora. Podle Babuškových plánů mělo být přízemí vybaveno 29 řadami sedadel (z toho 21 předních mělo být vedeno v obloucích), za nimi jsou pak zakresleny čtyři pětímístné lóže. Zvláštní péči pak věnoval projektant založení lóží na balkoně, kde si zjevně uvědomoval diváckou nevýhodnost postranních balkonových ramen. V komentáři ke svému návrhu o tom píše: „Tvar balkonových lóží – v Praze dosud neobvyklý – vyplynul z praktického hlediska, aby všichni diváci co nejpohodlněji a nejlépe na promítací desku viděli.“ Před středním oddílem balkonu s jedenácti řadami sedadel se totiž ramena křidel s lóžemi rozevírají tupouhlými zuby, takže čelo každé lóže se v kosém úhlu přivrací k promítanému obrazu. V popředí parteru je hluboké orchestřiště, po jehož stranách vedly schody k úzkému pódiu. „Před projekční deskou vyhrazeno místo pro hudebníky a upraveno malé pódiu, sloužící za řečnickou tribunu při slavnostech studentských,“ čteme v autorově komentáři, který uzavírá: „Ložových sedadel v celku navrženo 56, obyčejných sedadel 655, takže co do počtu sedadel projektovaný biograf bude jedním z největších kin v Praze.“ Nevíme, za jakých okolností byl Babuška svým úkolem pověřen a jak bylo o jeho práci rozhodováno. Skutečností zůstává, že již v dubnu byl na zřízení kina schválen projekt dvojice Pražák–Moravec. Sám Babuška řešil o rok později méně významnou úpravu kina **American** na Perštýně, ale jinak se už s jeho dílem v naší oblasti nesetkáme.

Ve Smečkách měl spolek typografů svůj besední dům (čp. 599-II, arch. Fr. Škabrouť, 1894 – 1895) s prostorným sálem neorenesanční úpravy v samostatném dvorním stavení. Tam byl nyní zřízen biograf **Beseda** podle projektu Jaroslava Vašty z června 1920, přičemž nejpodstatnější změnou bylo vložení nové galerie se 14 řadami sedadel a třemi trojicemi lóží v pozadí.⁷⁾ – Týž architekt je také autorem nuselského kina **Rokoko** (na původních plánech **Baroko**, Tábořská 3, čp. 619-XIV),⁸⁾ kde projektování prošlo dvěma fázemi. Na starších plánech (srpen 1920) pro Družstvo stavebních zaměstnanců (kde není Vaštovo autorství zcela jisté) zaujímá kinosál krom přízemí a prvního patra činžovního domu v čele parcely jen menší část dvora, na jehož konci existovalo jakési starší jednopatrové stavení. Na relativně omezenější ploše sálu se 316 sedadly v parteru se pak hledělo dosáhnout žádoucí kapacity pro kinosály ojedinělým řešením, když nad balkonem pro 199 osob se navrhovala ještě galerie se 183 místy; balkon i galerie měly

6) Milan Babuška, *Návrh biografu Akademického domu v domě čp. 150 v Praze II.* „Architektonický obzor“ 19, 1920, s. 74 a 78 – 79 (září). Růžena Bařkova & kol., *Umělecké památky Prahy – Nové Město a Vyšehrad*. Praha 1997 (dále jen *Památky*), s. 240 – 241 (stať T. Petrasové). Z Babuškových staveb v Praze je nejvýznamnější budova Národního technického muzea na Letné (1935 – 1940).

7) Stavební archiv ObÚ Praha 1; sál je dnes v bezútěšně zchátralém stavu.

8) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

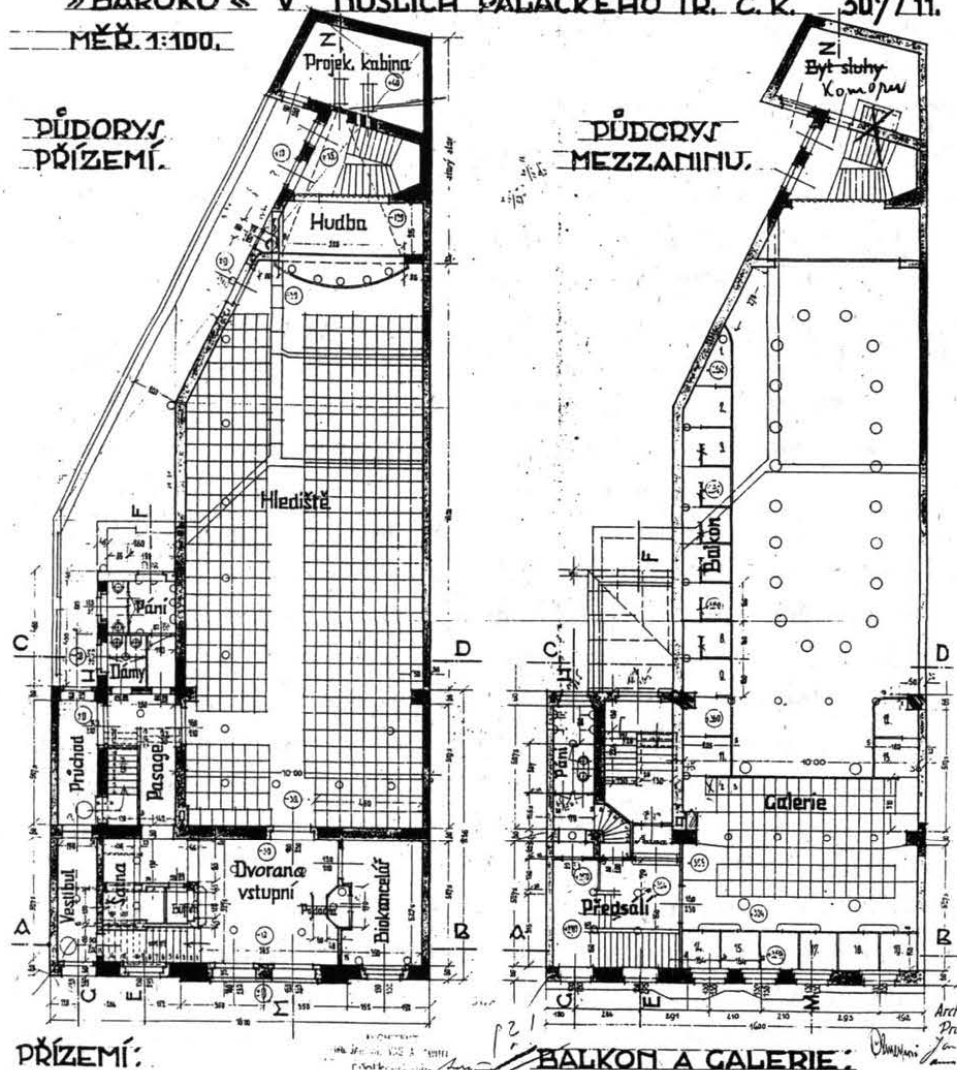


*Fasáda domu s kinem Baroko;
Jaroslav Vašta, 1921*

přítom souvislé řady lóží v čele a podél levé stěny. Projekční kabina měla být za poslední řadou parteru v pravém koutu vestibulu, projekční plátno je zakresleno (s ohledem na převýšenost sálu v mírném „záklonu“) na malém jevišti, upraveném ve starém dvorním stavení. Realizovaný stav odpovídá Vaštou podepsaným plánům ze září a října 1921 (jsou to patrně plány kolaudační), na nichž je jako majitelka kina uvedena Společnost rusko-francouzských legionářů-invalidů. Staré dvorní stavení teď bylo až na malý zbytek zbořeno, sál zaujal téměř celou plochu dvora a délka parteru se z původně plánovaných 14 m zvětšila na téměř 24 m se 497 místy v jednatřiceti řadách. Jediná galerie nesla 99 sedadel v sedmi řadách, za nimiž (už u čelní zdi domu) bylo šest lóží, dalších jedenáct jich bylo na dlouhém balkoně na levé stěně a dvě ještě na krátkém pravém balkónovém rameni; výhled zejména z těchto postranních lóží musel být nevalný – ale uvědomme si, že i z čelně orientovaných lóží v pozadí galerie sledovali diváci 5,2 m široký

PŘESTAVBA A PŘÍSTAVBA ČINŽOVNÍHO DOMU S BIOGRAFEM »BAROKO« V NUSLÍCH PALACKÉHO TR. Č.K. 307/11.

MĚŘ. 1:100.



Plány na stavbu domu s kinem Baroko/Rokoko v Nuslích (čp. 619-XIV);
Jaroslav Vašta, 1921

obraz na vzdálenost celých 28 metrů. Zajímavým (nikoliv ovšem ojedinělým) způsobem bylo vyřešeno promítání: zadní projekcí na průsvitné plátno z komory, zařízené ve zbytku starého dvorního stavení.⁹⁾ Hluboce ponořené orchestřiště vystupovalo před linií projekčního plátna plochým segmentem, ale pod plátnem pokračovalo souvislým půdorysem do dalšího skrytého prostoru. Celkové řešení sálu ovšem doplácelo na nevýhodu nepravidelného tvaru parcely, kvůli němuž se půdorys sálu vpředu asymetricky zužoval, takže plátno zde bylo posunuto do pravého koutu. Podle Vaštova projektu měl mít dům velmi zdobné průčelí ve stylu art deco s římsami, zvedajícími se protisměrnými

9) Stejně řešil Vašta promítání v kinosále zřízeném roku 1921 v adaptovaném Lidovém domě v Modřanech podle jeho kvalitního projektu, který zveřejnil jako doprovod svého článku. Viz Jaroslav V a š t a, *Veřejné stavby malého města*. „Stavitzské listy“ 19, 1923, s. 145 – 151.

obloučky do ostrých hrotů; takové římsy ležely jak nad okny, tak nad mohutným portálem, nesoucím v překladu velkými písmeny provedené jméno kina. Koncem poslední války však dům ve svých horních patrech zanikl a zůstalo stát právě jen kino, které dnes slouží jako tržnice.

Již v předchozí části jsme se seznámili s kinematografickými aktivitami v oblasti někdejšího novoměstského pivovaru Na Slovanech v letech 1908 a 1913.¹⁰⁾ Nyní přišel s podnětem na zřízení nového kinosálu v těchto místech Klub penzistů Národního divadla. Stavba byla povolena 20. 5. 1920, a ačkoliv šlo o lehkou přízemní stavbu, představení kina se jménem **Na Slovanech** byla zahájena až v březnu 1921 a úřední povolení k jejich konání bylo vydáno dokonce až o čtvrt roku později.¹¹⁾ Kino bylo spolu s ostatním areálem Emauzského kláštera bombardováno (14. 2. 1945) a roku 1947 demolováno. Jeho podobu dokládá plán z karlínského závodu stavitele Matěje Blechy, datovaný 15. 10. 1920. Samostatné stavení leželo v prostoru pivovarské zahrady blíže Vyšehradské třídy a na rozdíl od předchozího sálu bylo svou osou orientováno rovnoběžně s ní. Z této strany vedl také hlavní vchod, za nímž bylo foyer s pokladnou, šatnami a bufetem. Vlastní sál měl rozměry 31,5 x 15,5 m. Za parterem s 836 sedadly ve 38 řadách bylo 16 lóží ve dvou řadách za sebou a nad nimi mezi čtveřicí pilířů projekční kabina, v čele sálu pak široké pódium a pod ním orchestrštět.

Významným iniciátorem vzniku nových kinosálů po celé meziválečné údobí v Praze i na ostatním území republiky včetně malých venkovských obcí byly místní jednoty Sokola. Ten už v minulosti zakládal své tělocvičny tak, aby vedle svého základního poslání mohly sloužit i různým zábavám a ochotnickým představením. Nyní je upravoval – popřípadě u novostaveb od začátku zařizoval – i pro promítání filmů. Na začátku dvacátých let jsou v Praze významné dvě akce sokolských jednot ve Vršovicích a v Karlíně. Vršovický Sokol dal postavit pro nové kino **Vzlet** vedle letního cvičiště u Heroldových sadů samostatnou několikapatrovou budovu podle plánů arch. J. Kutiny, schválených 4. 10. 1920.¹²⁾ V mírně svažitém, 26 m dlouhém a 17 m širokém parteru bylo osmadvacet řad se dvanácti sedadly po každé straně střední uličky, balkon byl zcela vyhrazen lóžím: 9 jich bylo v čele, po 7 na mírně klesajících ramenech. – V Karlíně byl pro představení kina **Sokol** určen sál v novém dvorním křídle za starou sokolovnou z roku 1887 v dnešní Malého, tehdejší Sokolské ulici (čp. 319-X). Plány Bohumíra Kozáka a Karla Roštíka ve stylu doznívajících kubismu z dubna 1921 byly schváleny 30. 7., užívání přístavby bylo povoleno od 1. 2. 1922.¹³⁾ Rozměrný interiér (26,25 x 12,70 m) koncipovaný především jako tělocvična nenabízel vhodné podmínky pro provoz kina: rovná podlaha a plátno o šířce 4,5 m umístěné až na úrovni vyššího podlaží (střední výška více než 4 m nad podlahou). Přitom podle plánů Karla Roštíka se současně s onou přístavbou dokončoval z našeho pohledu mnohem zajímavější komplex v Holešovicích. Na rohu ulic Dělnické

10) Viz J. Hilmera, c. d., s. 126 a 136. Dále podle dokumentace k čp. 1396-II ve stavebním archivu ObÚ Praha 2.

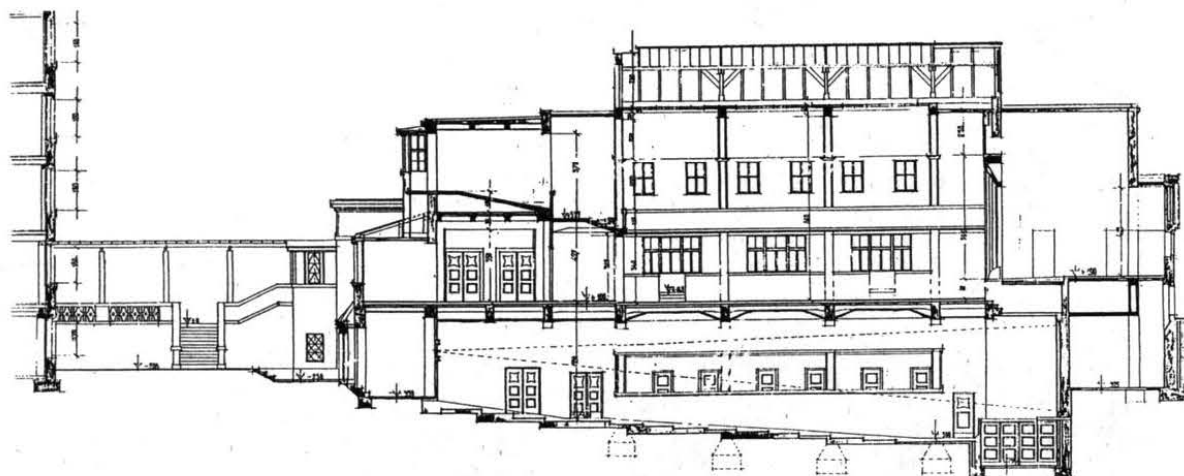
11) Březnové otevření se po roce připomenulo domácí slavností, na níž ředitelka kina Růžena Maturová (před léty vynikající dramatická sopranistka a také první Rusalka) přednesla příležitostnou báseň.

12) Stavební archiv ObÚ Praha 10, čp. 669-XIII; nejstarší zachycené oznámení o činnosti kina uvádí „Filmový věstník“ 2, 15. 3. 1922.

13) Stavební archiv ObÚ Praha 8; podobu sálu změnila úprava z let 1969 a 1972.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Podélný řez sálu komplexu Domovina v Holešovičkách (čp. 1149-VII) –
nahore víceúčelový (divadelní) sál, dole biograf;
Karel Rošítk, 1919 – 1921*

a Na Maninách založilo Bytové družstvo zřízců a dělníků železničních trojici obytných domů doplněnou ve dvoře „lidovýchovnou budovou“ (čp. 1149-VII), v níž kromě učeben a heren zaujal zvýšené přízemí a první patro dvouetážový divadelní sál a pod ním – v mělkém suterénu – byl zřízen biograf. Projekt z října 1919 byl schválen 9. 12., ale stavba ukončena až v listopadu 1921;¹⁴⁾ samotné kino se pak objevuje v časopiseckých zprávách o pražských biografech v dubnu 1922. Celé zařízení je v provozu pod tradičním jménem **Domovina** dodnes, i když právě kinosál je toho času bez vnitřního zařízení a uzavřen. Je to interiér dlouhý přibližně 29 m a široký 12 m, s podlahou výrazně stoupající na 12 stupních, původně se šesticemi lóží, zasunutých na způsob lodžii do plných bočních stěn. Na rozdíl od vysokého divadelního sálu s barokně zvlněnou linií balkonu jsou jeho proporce nápadně nízké (největší světlost 5,9 m), formy se vyznačují strohostí v duchu aktuálního purismu: v přední části hlediště (pod parterem divadelního sálu) jsou tři příčná pole zrcadlových kleneb oddělována výrazně vystupujícími překlady, zapuštěnými do bočních stěn šikmo podseknutými zhlavími, vzadu (pod divadelním foyerem) vytvářejí hranolové traverzy síť kazetového stropu. Zatímco v divadelním sále se s hudbou nepočítalo, kinosál měl značně velké orchestřiště.

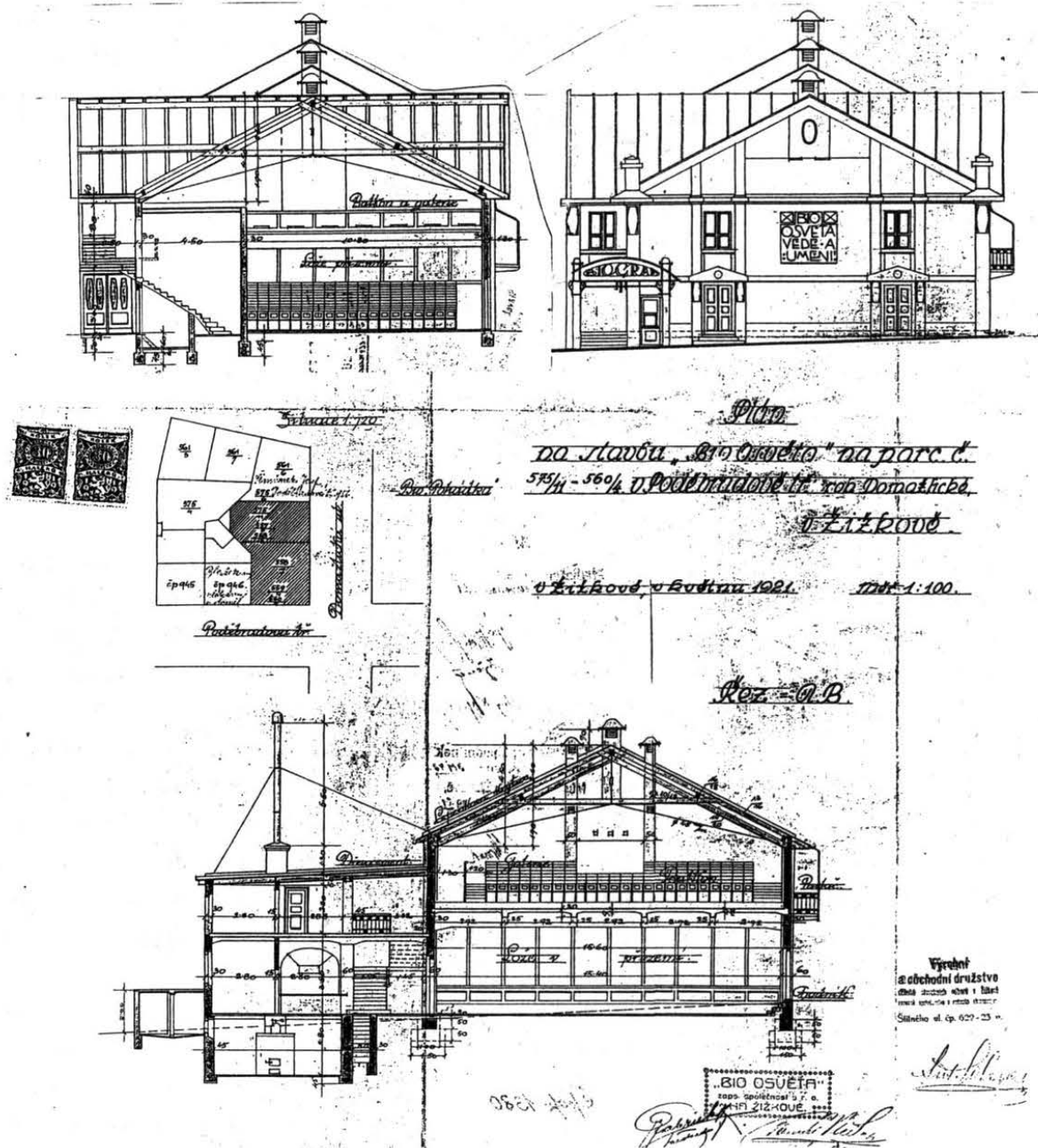
Obdobný sociálně vzdělávací program měl dnes již neexistující žižkovský biograf **Osvěta**, který pro stejnojmennou společnost postavilo Výrobní a obchodní družstvo dělníků stavebních odborů v Žižkově na rohu dnešní Koněvovy (tehdejší Poděbradovy) třídy a Domažlické ulice (čp. 1380).¹⁵⁾ Plány, podepsané stavitelem Antonínem Solnařem, jsou datovány květnem 1921, stavební povolení bylo vydáno 27. 7., takže zahájení provozu můžeme předpokládat nejpozději v první polovině následujícího roku. Do hlavní třídy se stavba obracela ve stylu geometrické secese členěným průčelím pod trojúhelným štítem, portály završovaly frontony trojúhelného i segmentového tvaru, na desce uprostřed fasády

14) Stavební archiv ObÚ Praha 7.

15) Stavební archiv ObÚ Praha 3.

ILUMINACE

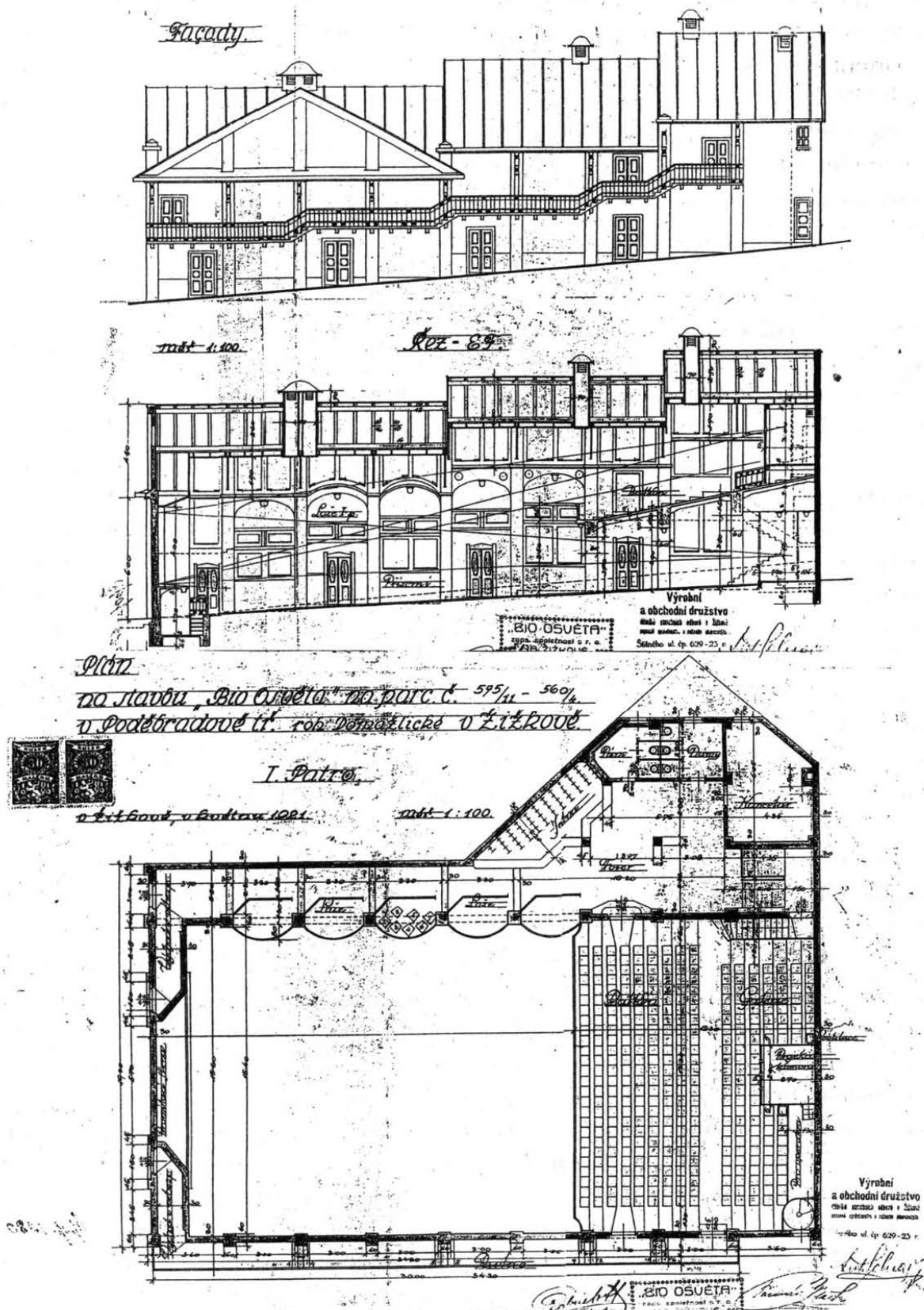
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Plány kina Osvěta na Žižkově (čp. 1380);
 Antonín Solnař, 1921

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Plány kina Osvěta na Žižkově (čp. 1380);
Antonín Solnař, 1921

stál nápis Bio Osvěta vědě a umění. Směrem k hřebeni žižkovského kopce napomohl stoupající terén dát nepodsklepenému sálu o rozměrech 33 x 15,4 m jeho svažité profil. V parteru stoupalo 38 řad s téměř tisícem sedadel, za nimiž bylo deset čelně orientovaných lóží. Balkon a za ním situovaná galerie obsahovaly 358 míst, po pravé straně sálu vystupovalo segmentovými parapety pět lóží, určených vždy pro sedm diváků. Velké kapacity kina odpovídal i náležitý počet únikových východů, přičemž vnější komunikační pavlač s geometricky dekorativním zábradlím vytvářela svou zalamovaně stoupavou linií i vizuálně zajímavý motiv na boční fasádě. Pod promítacím plátnem o rozměrech 4 x 5,7 m stínila vystupující markýza obligátní orchestřiště.

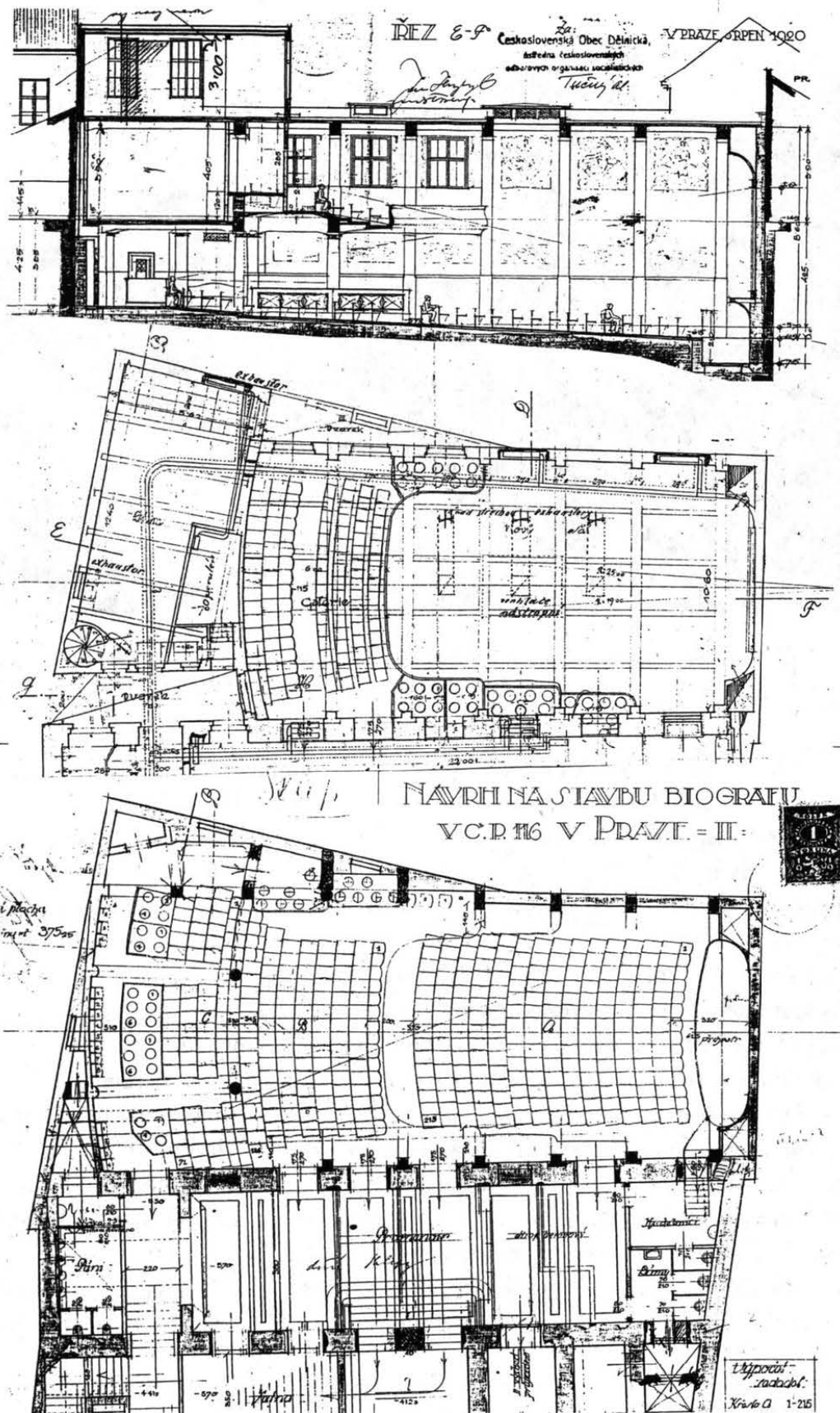
Na Národní třídě vzniklo nové kino ve společné režii Československé obce dělnické – ústředny čs. odborových organizací socialistických a Vzájemně dobročinného obchodnického spolku Záchrana, a to v nově přistavěném zadním křídle domu čp. 116-II, který postavil František Buldra v letech 1902 – 1904. Projektem přístavby byl pověřen arch. Jan Jarolím, jehož plány jsou datovány srpnem 1920; stavební povolení bylo vydáno 14. 12. 1920, kolaudace se konala 4. 10. 1921.¹⁶⁾ Kino působilo pod jménem **Louvre**, jaké nesl jiný biograf na Národní třídě už v letech 1911 – 1916; v roce 1959 však byl sál předán Státnímu pedagogickému nakladatelství „k pořádání výstav a pořadů s pedagogickou tematikou“ a kino zaniklo. Řešení novostavby z let 1920 – 1921 bylo ztíženo nepravidelným tvarem prostoru, který měl projektant k dispozici, a zřejmě také požadavkem jeho maximální exploatace, což vedlo v podrobnostech k některým diskutabilním výsledkům. Sál s mírně svažitou podlahou měl základní rozměry 26,5 x 10,6 m. V jeho parteru bylo založeno ve dvou za sebou následujících oddílech 27 obloukových řad s celkem 419 sedadly, následovalo pět nepravidelně vedle sebe řazených lóží – celkem pro 24 diváků – a za nimi ještě jedna řada 16 sedadel problematické hodnoty. Do úzkého trojúhelného cípu po levé straně sálu byly vtlačeny dvě boční lóže (13 míst) a v mělkém výklenku před nimi umístěna ještě tři izolovaná křesla. Na balkoně se počítalo původně se 117 sedadly v sedmi obloukových řadách, ale část míst v zadních řadách zaujala podle dodatečných úprav projektu kupředu vysunutá projekční kabina. Využilo se ovšem i bočních stěn k zavěšení lůžových ramen, přičemž nepravidelnost výchozího půdorysu si vynutila jejich asymetrickou dispozici: proti pravému ramenu s 25 místy ve čtyřech nestejně velkých lóžích neslo zkrácené levé rameno jen jednu velkou lóži s deseti křesly. Nevýhodám výhledu z bočních lóží hleděl projekt čelit postupným snižováním jejich úrovně směrem k obrazu i jejich souběžným ustupováním do stran. Orchestřiště bylo založeno na šířkově protáhlém oválném půdorysu, korespondujícím některým barokizujícím prvkům v úpravě interiéru. V kontrastu k úzkostlivému využití každého místečka v sále byla štědře dimenzována promenádní předsálí v přízemí i na úrovni balkonu.

Jen z časopisecké zprávy si můžeme učinit představu o podobě rovněž už neexistujícího kina **Čechie**, otevřeného koncem listopadu 1921 při hostinci v novogotickém domě na rozhraní Malé Strany a Smíchova pod dolním ukončením Hladové zdi (čp. 414-415/III). Čteme tu, že je to kino „jednoduché, prostranné, opatřené všemi vymoženostmi posledních podobných staveb,“ obsahující „na sedm set pohodlných sedadel s dvojím

16) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Plány kina Louvre na Národní třídě (čp. 116);
Jan Jarolím, 1920 – 1921.



*Budovy u Újezdských kasáren na pohlednici z počátku století;
v domě v popředí vlevo hrálo od listopadu roku 1921 kino Čechie*

přístupem a s řadou pohodlných lóží. Podél vchodů táhne se po celé délce přístupiště, opatřené rovněž pro čekající sedadly.“ Dobově zajímavé je také sdělení, že tu hraje „orchestr, sestávající z invalidů-legionářů, jako že vůbec podnikatel zaměstnává výhradně podobné síly a vdovy.“¹⁷⁾

Na romantickém místě hodlala postavit svůj biograf malostranská organizace Družiny československých válečných poškozených, která si pro své **Bio na Čertovce** vyhlédla přízemní dvorní stavení při domě čp. 520-III, na levém břehu vltavského ramene těsně nad Karlovým mostem.¹⁸⁾ Projekt významného architekta Karla Pecánka z počátku roku 1921 ukazuje sál pro 510 osob na ploše 31,6 x 9 m. Za křesly v rovných řadách na mírně svažité podlaze mělo být pět čelně orientovaných lóží, plátno mělo mít rozměry 3,7 x 4,2 m. Do dvorního prostranství se mělo přízemní stavení obracet kubismem ovlivněnou klasicistující fasádou se zajímavě řešeným přístřeškem na osmibokých pilířích, nápis BIOGRAF měl být i na zadní fasádě nad Čertovkou. Záměr se však neuskutečnil, protože žádost o jeho schválení byla zamítnuta s poukazem na bezpečnostní a požární nevhodnost. O čtyři léta později pak bylo stavení využito k adaptaci na garáže.

V listopadu 1921 zahájilo svá představení kino **Sanssouci** (od roku 1925 nesoucí název **Kapitol**) v Německém studentském domově v dnešní Opletalově ulici (čp. 1663).¹⁹⁾

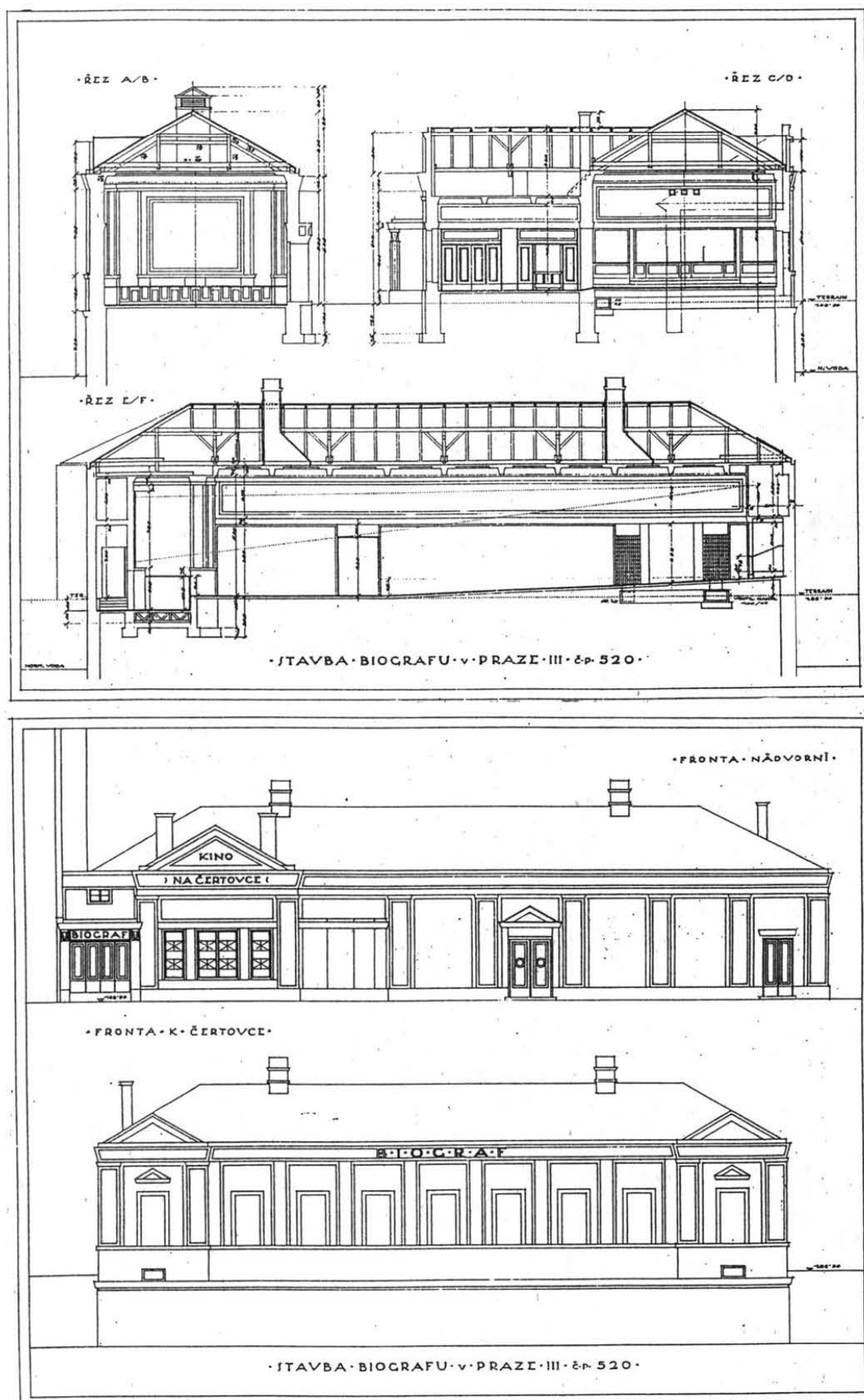
17) Viz „Filmový věstník“ 2, 1922 č. 3 (3. 3.), s. 8.

18) Archiv architektury NTM, fond Pecánek č. 19; Stavební archiv ObÚ Praha 1.

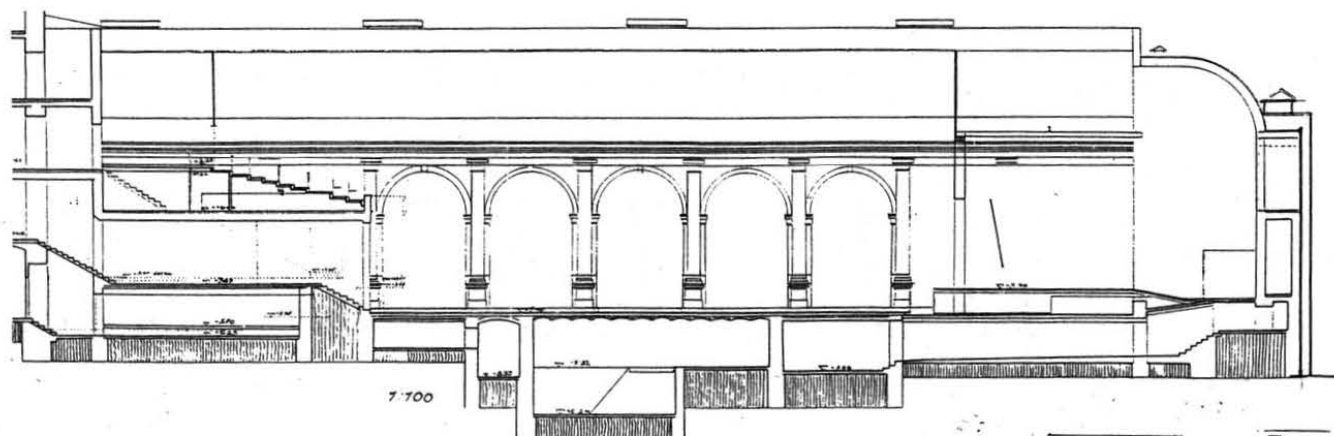
19) Stavební archiv ObÚ Praha 1; Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. I. – IV.* Praha 1989, s. 241 – 242; autoři adaptačního projektu jsou zde uvedeni chybně.

ILUMINACE

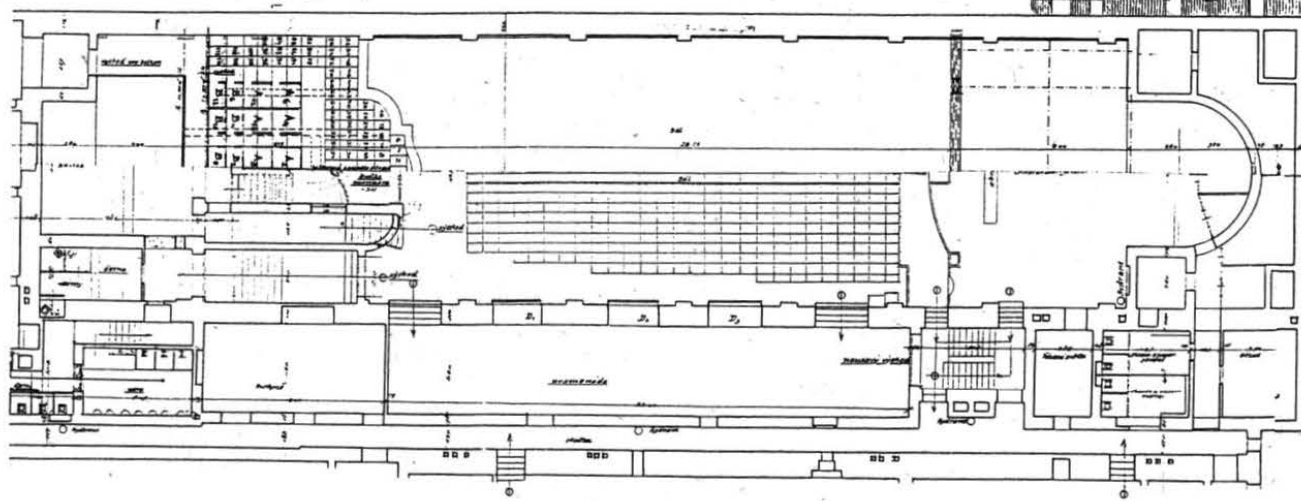
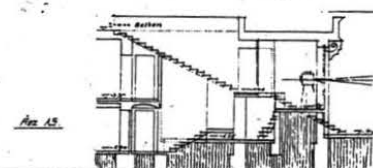
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Projekt kina Na Čertovce na Malé Straně (čp. 520-III);
Karel Pecánek, počátek roku 1921 – nerealizováno



Dávka na adaptaci sálu pro biograf v domě čp. 1663. Praha-II.



*Projekt adaptace sálu v domě čp. 1663-II v Opletalově ul. pro kino Sanssouci/Kapitol
(dělený půdorys je kombinací parteru a balkonu); Ferdinand Rudolf, 1921*

Zde došlo jen k dílčím úpravám velkého sálu, v jehož čele bylo rozměrné pódium, uzavřené hlubokou klenutou apsidou, a na opačné straně balkon s dekorativně vystupujícím středem na barokně zvlněném půdorysu. Podle projektu arch. Ferdinanda Rudolfa z června 1921 bylo na tomto balkoně zřízeno dvanáct stupňů a na nich umístěno vpředu a částečně po stranách 112 křesel, zatímco podstatnou část zadní poloviny zaujal ve čtyřech řadách kompaktní blok 24 lóží. Přízemí bylo ponecháno rovné a v něm umístěno 503 sedadel ve 27 řadách a úzkém „ostrůvku“ vlevo těsně u podia (zveřejňovaný údaj o kapacitě 1200 osob tedy snad zahrnoval i na projektu nevyznačená, ale v tehdejší praxi nikoliv neobvyklá místa k stání). Promítací kabina byla upravena pod balkonem, šikmo kupředu vychýlené plátno o rozměrech 3,4 x 5,1 m zavěšeno nad pódium (v sále o šířce 13,6 m) na vzdálenost 39 m od nejdražších míst v zadních lóžích. Do kina byl ovšem monumentální vstup vestibulem, předěleným příčným syrským obloukem na dvojicích sloupů, k sálu přiléhaly prostorné čekárny a postranní „promenády“ (na úrovni balkonu byla v její přední části oddělena „vyhrazená lóže“ s výhledem do sálu).

* * *

Shrneme-li dosavadní poznatky o pražských kinosálech z počátku dvacátých let, vidíme v mnohém ohledu obdobný obraz jako u kin předválečných. Znovu se setkáváme s neobyčejně protáhlými proporciemi sálů s nejdražšími místy co nejdále od plátna, orchestríště pod plátnem je (a ještě dlouho bude) obligátní součástí každého nově zakládaného biografu. V nové podobě se ovšem nyní jeví zřizovatelé: proti dříve převažujícím individuálním podnikatelům stojí za novými kiny ve větší míře různé spolky, družstva a sdružení, jež vedle příjmů z oblíbených představení sledují (či přinejmenším proklamují) i vlastní osvětové cíle. Co do architektonické úrovně nových sálů musíme ovšem konstatovat, že naši oblast v podstatě míjel proud nových směrů – ačkoliv teoretici avantgardy právě ve filmové tvorbě spatřovali umění budoucnosti. Z jistě oprávněných praktických důvodů šlo převážně o prostá stavitelská řešení; kde pak stavebníci podnítili projektanta k ambicióznějšímu projevu, hovořil výsledek zpravidla spíše o snaze po okázalosti, volil stylově konzervativní prostředky a svou úroveň zůstával za tím, čeho bylo před válkou dosaženo například ve smíchovském Sportu, vinohradské Minutě nebo Koruně na Václavském náměstí.²⁰⁾ A tak nás mezi pražskými kinosály z počátku dvacátých let zvláště zaujmou díla architektů Jaroslava Vondráka a projektantské dvojice Tomáš Pražák – Pavel Moravec.

Jaroslav Vondrák se významně podílel na projektu nové zahradní čtvrti ve Střešovicích. Vedle řady rodinných domů je tu jeho dílem i ústřední budova na Macharově náměstí (čp. 250) z let 1921 – 1922 s obchody a biografem **Ořechovka**.²¹⁾ Ten zaujal převážnou část prohloubeného přízemí v západním křídle budovy. Jednotný prostor sálu s výrazně svažitou podlahou na profilu táhlého, progresivně stoupajícího oblouku má celkovou výměru 29,4 x 13,8 m. V přední zúžené čtvrtině bylo malé jeviště, segmentem předscény vystupující do prostoru orchestríště, na ostatní ploše bylo umístěno 489 sedadel ve

20) Srov. J. Hilmera, c. d., s. 119 – 164.

21) Stavební archiv ObÚ Praha 6; „Stavitelské listy“ 19, 1924, s. 6.



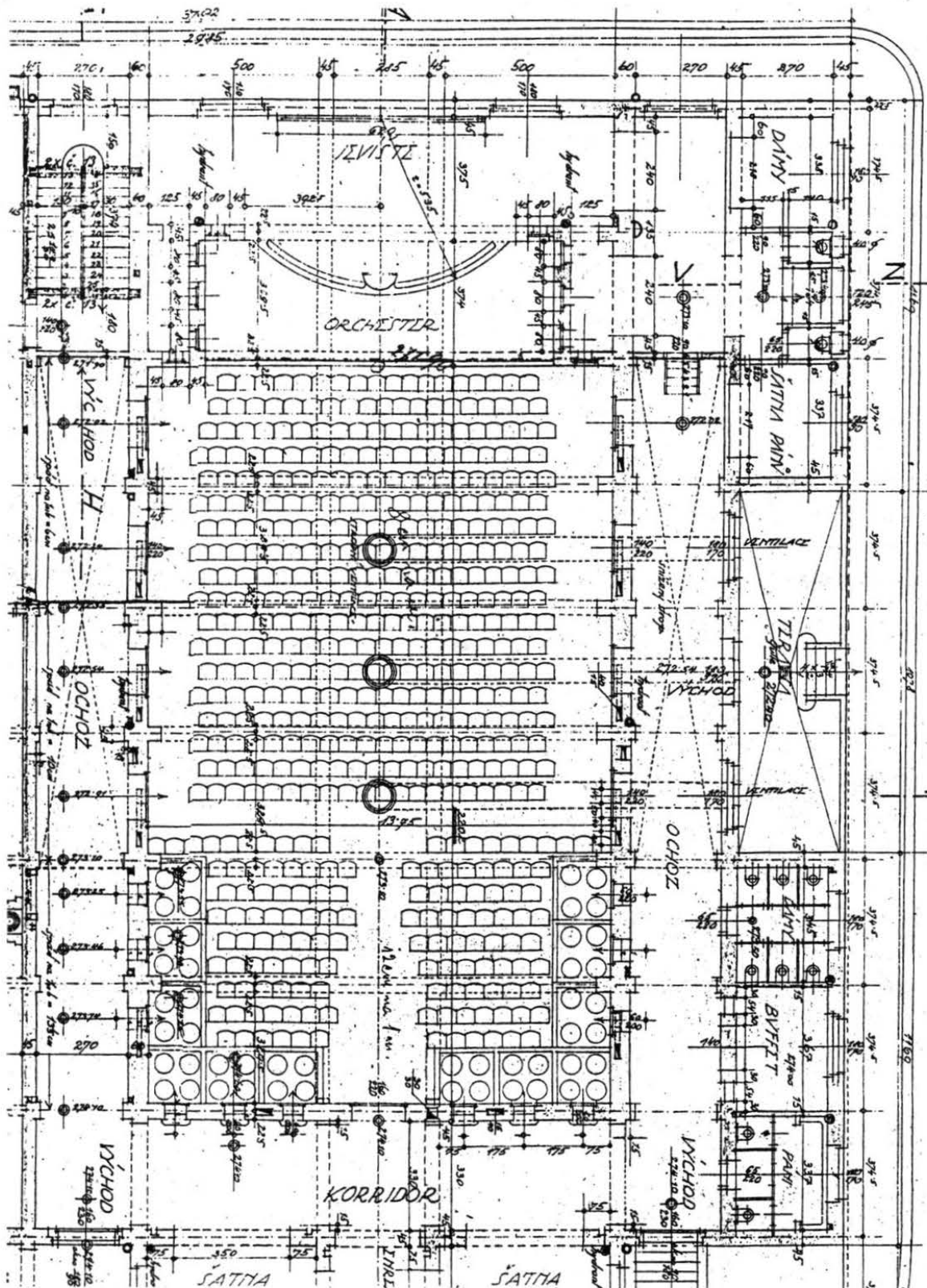
*Kino Ořechovka ve Střešovicích
snímek sálu s původní výzdobou, 1921 – 1922*

27 řadách a v pozadí sálu 12 čtyřmístných lóží – šest čelních a šest na krátkých, výrazně klesajících ramenech. Celý sál obklopoval koridor, z něhož měl být na severní straně východ na otevřenou terasu. Interiér byl upraven v typickém Vondrákově stylu, jehož expresivita se opírala o aktuální formy rondokubismu a který v detailech přijímal podněty art deco; na malířské výzdobě se podílel J. Šimák. Snaha po zvýšení kapacity vedla již roku 1926 k úmyslu zavěsit na boční stěny pod nepříliš vysoký strop vždy čtyři osmi- až desetimístné lóže. Tento záměr, jehož realizací by za problematický zisk divácky nevýhodných míst byly narušeny proporce sálu, se neuskutečnil, ačkoliv příslušné plány Františka Pichla již byly úředně schváleny. Později – zřejmě v souvislosti s instalací topných radiátorů – byly zrušeny postranní lóže v parteru a naopak zřízena nová střední lóže před původním zadním vchodem. V nejištěné době byla odstraněna malířská a reliéfní výzdoba, takže původní detailní úpravu připomínají jen mohutné hlavice v podobě převrácených komolých jehlanů nad přízedními polopilíři či ozdobné mřížky v okrouhlých stropních větrácích – a potom ovšem ploše dekorativní výplně s pěkným kovááním na dveřích vstupů. Byla už řeč o pražském kinu **Alma** na Novém Městě v souvislosti s původním projektem Milana Babušky i o přenesení projekčního úkolu na dvojici Tomáš Pražák – Pavel Moravec.²²⁾ Jde přitom o jednu z prvních známých prací architektů, kteří na sebe během dvacátých let upozornili řadou významných staveb. Jejich projekty se pravidelně zveřejňovaly v odborných časopisech – až do osudné události z října 1928, kdy se zřítil rozeštavěný hotel Na Poříčí, který oba projektovali a jehož stavbu zároveň jako podnikatelé

22) Viz poznámka č. 6.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Kino Ořechovka ve Střešovicích (čp. 250);
Jaroslav Vondrák, 1921 – 1922

realizovali.²³⁾ Následující soud sice neprokázal jejich vinu na katastrofě a smrti mnoha obětí, ale morální odsouzení ze strany veřejnosti bylo jednoznačné: jejich další dílo jako by už pro soudobou odbornou publicistiku neexistovalo.

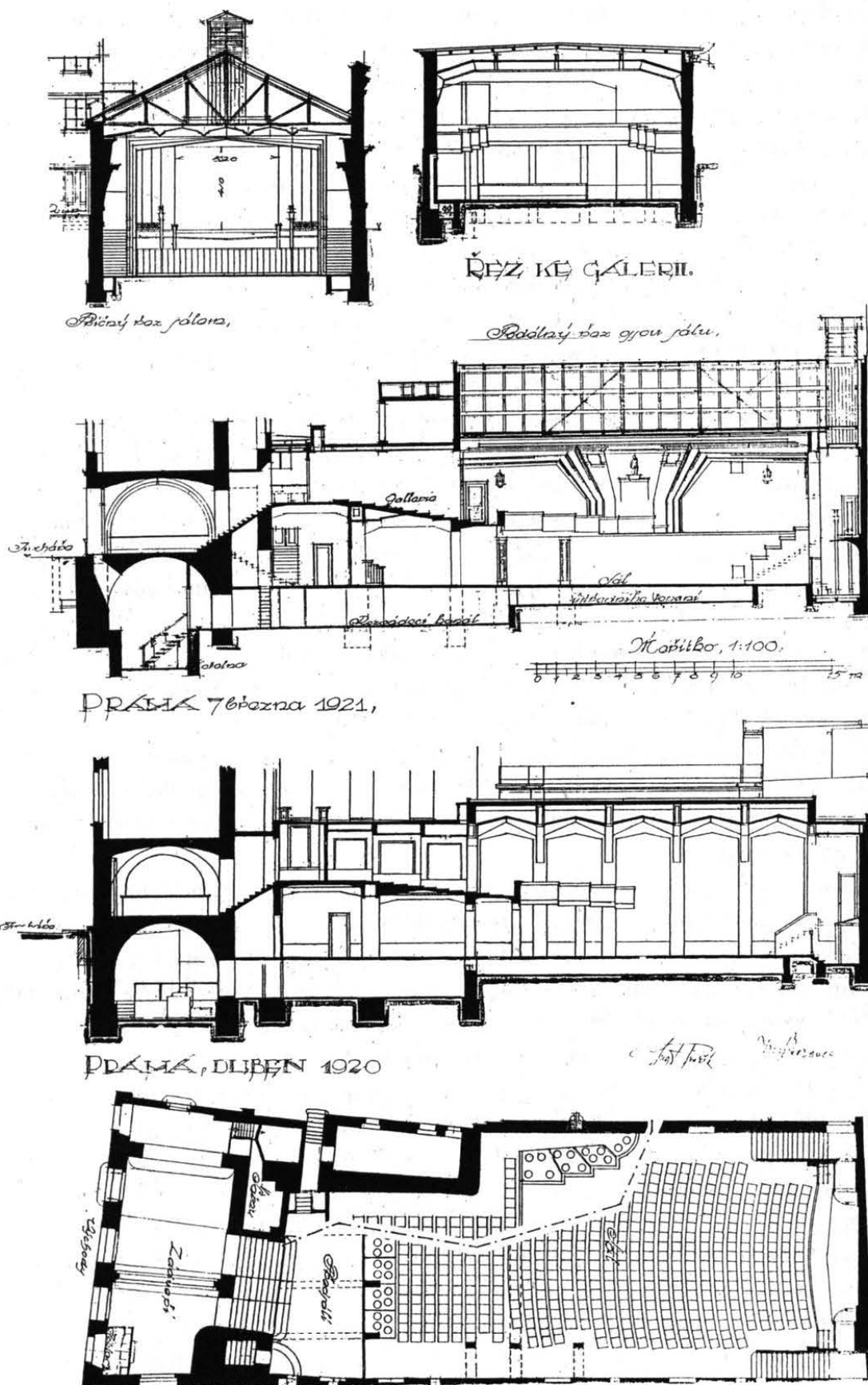
Původní projekt kina Alma je z dubna 1920, skutečné provedení zachycují kolaudační plány s datem 7. 3. 1921, čili krátce před prvním představením. Projektanti se museli vypořádat s podmínkami starého domu, do jehož těla alespoň zčásti zavazovali nově zřizované prostory. Vynucené zalomení hlavní osy mezi předsálím a hledištěm nebylo tak nepřijemné jako okolnost, že do zadní části sálu zasahoval zleva masiv starého zdiva, takže posledních osm řad z celkového počtu 28 i lóže za nimi v přízemí a krom první všech dalších jedenáct řad na galerii bylo ubráním levé třetiny asymetricky posunuto k pravé straně. Maximální šířka řad v přízemí byla 9,6 m, poslední řada na galerii byla od plátna vzdálena 26 m. Před plátnem o šířce 5,2 m byla úzká estráda, zdobená dekorativními sloupky a mřížkovým zábradlím, k níž vedla dvěma rameny schodiště podél bočních stěn sálu, pod estrádou bylo mírně prohloubené orchestřiště. Spodní okraj obrazu byl zhruba 3 m nad úrovní hledištní podlahy, přičemž vzdálenost první řady od projekční stěny byla právě taková. Na původním projektu je zakreslena podlaha přízemku rovná, v provedení dostala jen mírný zdvih převýšením asi o půl metru. Předních dvacet řad přízemku bylo provedeno v mírně zakřivených obloucích, dalších osm zůstalo přímých, za nimi pak byly zřízeny čtyři čelně orientované lóže. Galerie začínala nad dvacátou řadou přízemku, její přímé řady se stupňovitě zdvíhaly a jejich úroveň se pohybovala uvnitř výškového rozpětí promítaného obrazu, takže zde byla zřejmě opticky nejlepší místa v celém sále. Méně příznivá byla v tom ohledu situace lóží, umístěných po čtveřicích na bočních stěnách před balkonem. Směrem kupředu sice stupňovitě klesaly a také půdorysně stejným směrem ustupovaly do stran; nezdá se však, že by toto řešení bylo pro nerušený výhled postačující.

Vedle připomenutých realizačních odchylek v ustrojení sálu došlo v provedení k výrazné změně jeho výtvarného řešení. Původní projekt členil boční stěny vysokými lizénami, z nichž šikmo vystupovaly konzoly hranolového profilu, přecházející pak tupouhlými zalomy do příčných stropních pasů. Mezi nimi se obdobně zalamoval podélný profil stropu, který tak dostal podobu jakési sklípkové klenby a přihlásil se tím ke vzorům české kubistické architektury. Jako nejbližší příklady můžeme uvést Kotěrovo řešení sálu v Mozarteu (1912) nebo Machoňovu scénu do Šibalství Scapinových (1913). V realizované podobě zůstaly boční stěny v dolní třetině hladké, zato nad římsou v úrovni postranních lóží dostaly velice expresivní úpravu: Z jejich roviny se šikmo vyklápěly ploché bloky lichoběžníkového, nahoru se rozbíhajícího obrysu, a z těch zase v ještě výraznějším předklopení ploché konzoly se soklem, určeným k umístění plastické figury. Tento útvar pak rámovaly z každé strany ve třech proudech stoupající lišty, nad nevysokým svislým úsekem se šikmo vějířovitě zalamující a pokračující pak dlouhými, mírně schýlenými křídly do obou stran. Souběžně s touto úpravou se změnil i tvar stropu: Místo příčných pasů s krystalicky lomenými sklípky převládlo podélné členění profilovanými pásy, mezi nimiž délkou sálu probíhala souvislá pole tupouhle prohloubeného profilu. Od lapidárního kubistického pojetí v původním projektu se tak výtvarný výraz posunul

23) Srov. *Památky*, s. 561 – 562 (stať J. Hilmerý).

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Kino Alma v Jirchářích (čp. 15-II) – nákresy z obou fází projektování;
Tomáš Pražák a Pavel Moravec, 1920 – 1921

k podrobněji rozvedené podobě ve stylu „art deco“, což ještě vyzdvihly některé nově aplikované detaily jako nástěnné lampy a zejména dekorativní řešení estrády. Navenek reflektoval úpravu interiéru podélný štít nad boční fasádou do Křemencovy ulice.

Souběžně se stavbou kina Alma probíhala podle plánů Tomáše Pražáka a Pavla Moravce realizace žižkovského kina **Deklarace** (čp. 590-XI, nároží Komenského nám. a dnešní Žerotínovy ul.)²⁴⁾ Celý proces tu byl ještě složitější. Základem byl někdejší taneční sál, který roku 1887 rozšířil stavitel Theodor Brož a roku 1910 adaptoval Zdeněk Frič (seznámili jsme se s ním v souvislosti s žižkovským kinem Pokrok²⁵⁾) pro divadelní provoz. Sál dostal tehdy dosti prostorné jeviště (hrací plocha 8,4 x 7 m) s orchestřištěm, v hledišti (20 x 12,4 m) byla upravena svažité podlaha a do jeho zadní části byl vestavěn balkon, z něhož po obou stranách vystupovala krátká ramena, nesoucí dvojice lóží. Interiér zdobila secesní štukatura barokizujícího rázu.

První Pražákův a Moravcův projekt na přeměnu divadelního sálu na kino pochází ze srpna 1920. Počítá se zrušením jeviště a rozšířením parteru prakticky o celou jeho plochu (získaný prostor vpředu má mít plochou podlahu), ve 35 řadách je tu umístěno 677 sedadel, v každém zadním rohu je dvojice lóží. Na balkoně byla zvýšena strmost stupňů; boční lóžová ramena zůstávají v podstatě beze změny, ale v popředí balkonu se navrhuje sedm čelně orientovaných čtyřmístných lóží; teprve za nimi následuje šest řad se 107 sedadly. V interiéru počítal projekt se střízlivou geometrickou úpravou, výraznější prvek představuje snad jen skloněná markýza na trojúhelném půdorysu, stínící orchestřiště pod promítacím plátnem. Naproti tomu exteriér přijímá expresivní řešení kubisticky dekorativního charakteru, jakým se vyznačovala i Alma, kde význačnými prvky jsou římsy, vrstvené do nízkých převráceně komolých jehlanců anebo tupouhle zalamované do obrazce, připomínajícího čelný pohled na letícího ptáka; anebo ještě nápadněji štíty ostroúhle rozřípeného obrysu, tvořené do pyramidy vršenými převrácenými lichoběžníky.

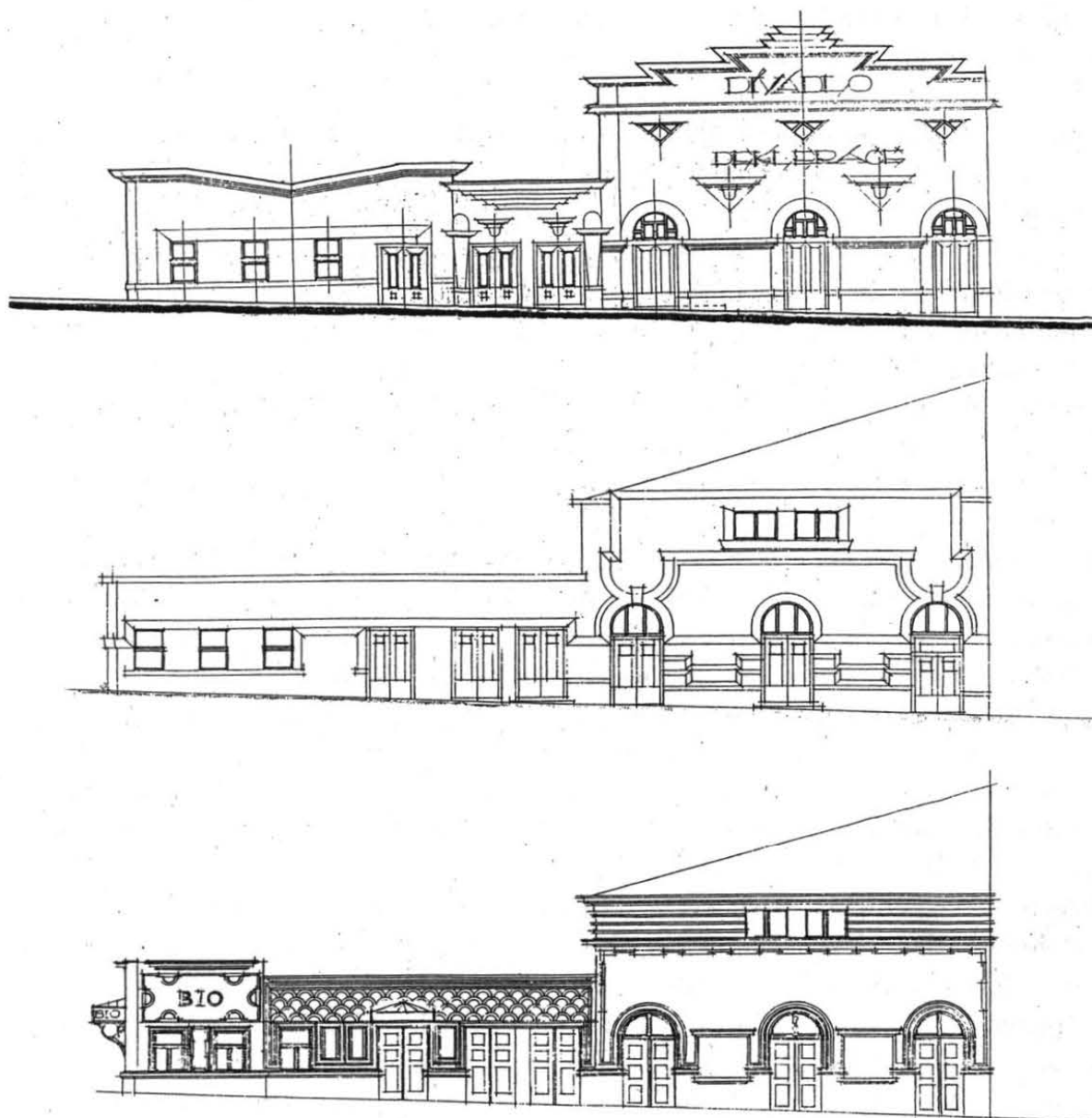
Z dalšího vývoje je patrné váhání zadavatelů nad přesným určením nově upraveného sálu: Projekt z listopadu 1920 ponechává sálu charakter divadla, v němž se jen alternativně počítá s promítáním filmů, na plátno napnuté v konstrukci, přesunutelné z pozadí jeviště až k přední rampě. Řešení parteru zůstalo krom vypuštění řad v popředí beze změny, na balkoně byly vynechány čelní lóže, exteriér zůstal beze změny. Na tento projekt bylo vydáno stavební povolení 4. 1. 1921, ale zadavatelé se zřejmě vrátili k původním plánům, které pak byly úředně schváleny 30. 5. Vlastní stavební práce proběhly až v následujícím roce podle plánů, datovaných březnem 1922. Počet míst v přízemí byl snížen (ze 677 na 594), ze čtyř lóží v pozadí zůstaly jen tři, na balkoně byla ponechána vždy dvojice lóží na bočních ramenech, zatímco sedm čelních lóží bylo přesunuto k zadní stěně, za pět řad s 90 místy. Souběžně s podstatně prostší detailní úpravou interiéru upustilo nové řešení v úpravě exteriéru od expresivity ostře lomených tvarů a přiklonilo se k rondokubistickým vzorům – nejvýraznější partií je přitom do náměstí orientované průčelí sálu s kompozicí říms, vedených do klenutých i miskových oblouků. I zde však došlo ke změně, kterou zachycují plány z prosince 1922: hlavní důraz se přenesl na průčelí do tehdejší Jakoubkovy

24) Stavební archiv ObÚ Praha 3; Z. Štábla, c. d., s. 304; „Filmová Praha“ 5. 1. 1923.

25) Viz J. Hilmera, c. d., s. 125.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Exteriér kina Deklarace na Žižkově (čp. 590-XI) – ve třech fázích projektování;
Tomáš Pražák a Pavel Moravec, listopad 1920, březen 1922 a prosinec 1922*

(dnes Žerotínovy) ulice, kde průčelí se vstupem pod vystupujícím přístřeškem se jménem kina sevřely mírně převýšené flanky v rondokubistické úpravě. Plochu mezi nimi pokryla soustava drobnějších, do šupinového ornamentu spojovaných obloučků; tyto prvky přešly pak i za nároží na část druhé fasády. V této podobě začala Deklarace hrát 25. 12. 1922.²⁶⁾ –

26) Nedokážeme posoudit, jak do popsané složité historie zapadají plány, jejichž reprodukci doplnil divadelní režisér Jan Bor svůj článek *Problém divadelní budovy* („Stavitel“ 4, 1922 – 1923, s. 53 a 54) a označil je jako dílo Ludvíka Hilgerta a Jana Václavíka. Půdorys odpovídá ve všech podstatných rysech Pražákovým a Moravcovým plánům z března 1922, a také perspektiva sálu s nástrojní malbou Čeňka Jandla (v pojetí blízká podobným výtvarům F. Kysely) tento souhlas potvrzuje; odlišné je ovšem řešení exteriéru s převládajícím horizontálním, jen nepatrně na rondokubistické vzory reagujícím členěním.

Úprava v kině **Beseda** z roku 1924 rovněž podle plánů dvojice Pražák – Moravec je ve srovnání s Almou a Deklarací méně významná.²⁷⁾

Pro svou hodnotu však zaslouží stručné připomenutí i jedno mimopražské dílo těchto projektantů – „**Kinematografické divadlo**“ v **Kutné Hoře** z let 1920 – 1921. Šlo o novostavbu, takže projektanti se tu mohli projevit svobodněji než v pražských adaptacích a dosáhli výsledku funkčně šťastného a výtvarně přesvědčivého, přičemž působivá je zejména stylově jednolitá podoba expresivního exteriéru.

Kina podle projektů Tomáše Pražáka a Pavla Moravce představují to nejcennější, co bylo u nás na tomto poli v časných dvacátých letech vytvořeno. O to smutnější je osud, který tyto stavby potkal: interiéry Almy zanikly v letech 1982 a 1994 při vestavbě místností nahrávacího studia, Deklarace zcela ustoupila novostavbě nájemního domu, pustý sál Besedy je devastován a kutnohorské kino zavřeno.

Zdá se, že předválečným zřízením kin Illusion, Passage, Koruna a Světozor byla potřeba v tomto směru na Václavském náměstí na delší čas saturována – až do poloviny dvacátých let je to jediná **Hvězda** (čp. 703-II, Václavské nám. 38), kde byl dosavadní kabaretní sál v secesní budově z let 1911 – 1912 (Bedřich Bendelmayer) upraven pro filmová představení.²⁸⁾ Stalo se tak podle plánů Jana Raita z října 1922, nesoucích kuriózní nadpis „Změna úpravy provozovárny pro kinematograf“ a schválených k realizaci 13. 7. 1923. Na balkoně bylo nyní za třemi řadami křesel zřízeno šest lóží, dalších osm lóží zaplnilo prakticky v celé hloubce sálu každé z bočních balkonových ramen. Promítací plátno mělo šířku 5,3 m. – V témže roce adaptoval stavitel Antonín Möse na biograf původní zahradní sál v osvětovém domě **Urania** Německého řemeslnického sdružení Ve Smečkách (čp. 22/592-II).²⁹⁾

Jako poněkud nepřehledná se jeví historie holešovického kina **Belvedere** (čp. 479-VII, Letohradská 2).³⁰⁾ Základem byl hostinec, který postavil František Barth v roce 1884 na nároží dnešních ulic Milady Horákové a Františka Křížka. K hostinci přiléhal z jižní strany přízemní sál a za ním pokračovala až k dnešní Letohradské ulici zahrada s otevřenou verandou. Roku 1913 byl sál rozšířen a obohacen vloženou galerií pro hudbu (stavitelé František Stárek a Antonín Böhm), v roce 1922 pak zabrala místo zahrady, zrušeného sálu i části starého hostince novostavba hotelu podle projektu Josefa Herinka. Od začátku se tu počítalo s kinosálem, situovaným na ploše 29 x 11,8 m v suterénu a přízemní části při dnešní ulici Františka Křížka (tehdy Vinařské) a přístupným přes vestibul z Letohradské. Na původních Herinkových plánech je zakreslen parter se 628 sedadly ve 37 řadách, šesti čelně orientovanými lóžemi, umístěnými vzadu po obou stranách širokého vstupního schodiště a dalšími pěti lóžemi po levé straně parteru; řešení balkonu v této verzi není z dostupných plánů patrné. Stavba se však vlekla, a k projektování kinosálu byl přizván Oldřich Tyl, spoluautor nedalekého Veletržního paláce (1924 – 1928).³¹⁾ Vývoj jeho koncepce ukazuje několik náčrtků z dubna 1924, střídajících orientaci sálu

27) Stavební archiv ObÚ Praha 1; úprava spočívala v novém řešení galerie.

28) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 450 – 451 (stať D. Robové).

29) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

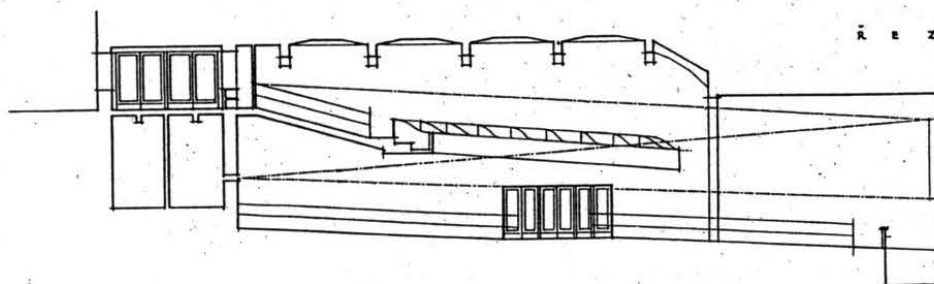
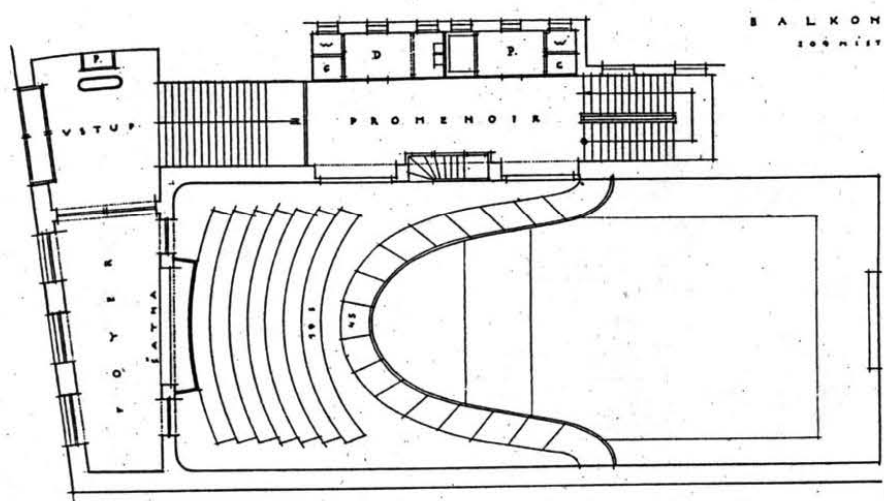
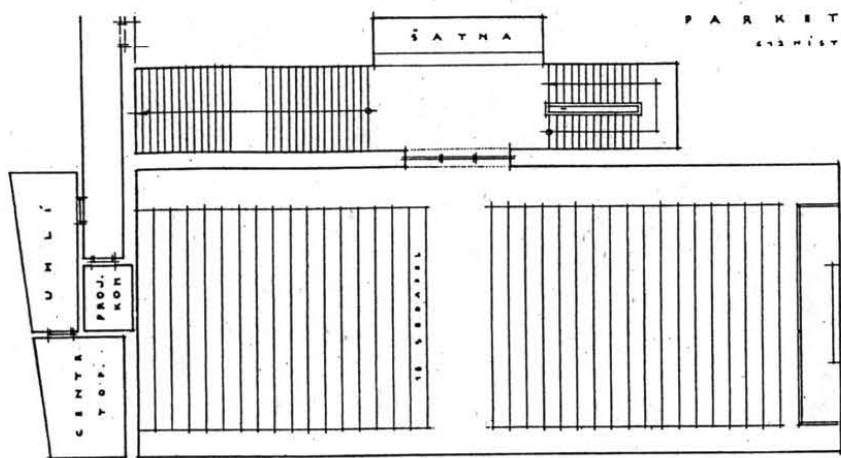
30) Stavební archiv ObÚ Praha 7.

31) Stavební archiv ObÚ Praha 7; Archiv architektury NTM, fond O. Tyl.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

NÁVRH KINEMATOGRAFU V SOUTERRAINU
DOMU P. RAŽE, VIMARSKÁ ULICE PRAHA VII



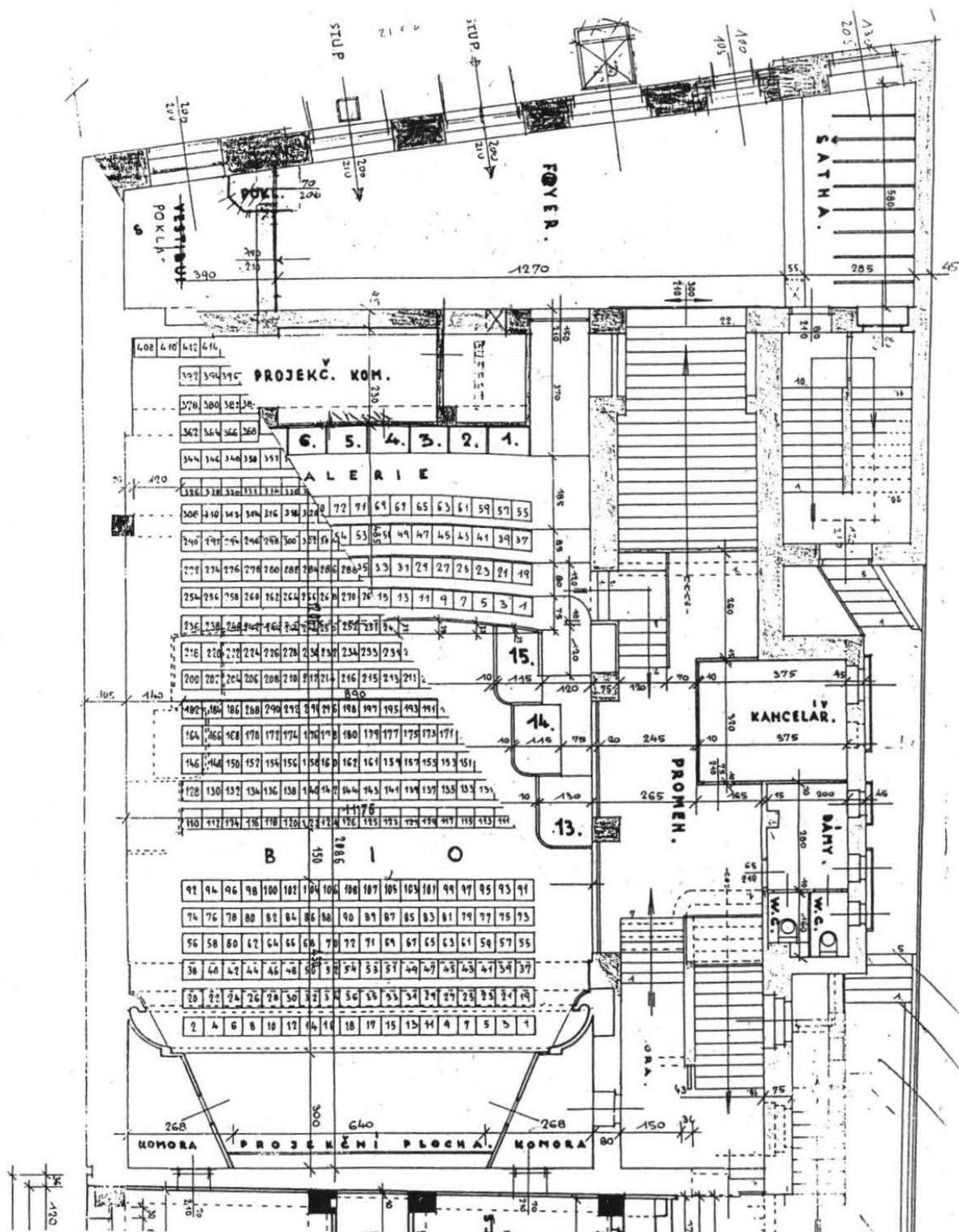
V PRAZE V DUBNU 1924

MĚŘÍTKO 1:200

Nerealizovaný projekt na úpravu kina Belvedere v Holešovicích (čp. 479-VII);
Oldřich Tyl, duben 1924

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Plány kina Belvedere – kombinovaný půdorys v úrovni parteru a balkonu;
Jan Chládek, 1935 – 1936

směrem ke třídě Milady Horákové i k Letohradské ulici, uvažujících o umístění projekční kabiny v přízemí i za balkonem, dávajících řadám v přízemí přímý i obloukový tvar; u dvou variant zaujme tvar balkonu na hlubokém, zvonovitě se rozšiřujícím půdorysu se 17 lóžemi podél celého vnitřního okraje, třetí varianta zaplňuje balkon deseti obloukovými řadami a pouze po každé straně jeho čela dává vystoupit jediné lóži. Tato varianta se nejvíce přibližuje k řešení naznačujícím větší měřítkem (1:100 proti ostatním 1:200) definitivnost volby. Na něm je parter se 460 sedadly ve 24 přímých a balkon s 290 místy ve 13 obloukových řadách (do posledních dvou je vložena projekční kabina), přímá klesající ramena nesou po 6 lóžích, z nichž přední čelně zaoblené se přibližují k plátnu na vzdálenost necelých tří metrů (přízemí ponechávala každá z variant bez lóží). Jak probíhalo Tylovo jednání se stavebníkem Rudolfem Rážem nevíme; každopádně „Návrh sálu“ od Václava Ittnera z června 1925 ukazuje interiér v důležitých podrobnostech odlišný: zřetelně kratší a s rovnou podlahou. To byla zřejmě podoba, v níž kino Belvedere zahájilo 1. 10. 1926 své představení filmem *Knížecí láska*, před nímž salonní orchestr zahrál předehru k Wagnerově opeře Rienzi. Když se v roce 1935 na místě starého hostince na rohu dnešní třídy Milady Horákové začal stavět moderní hotel podle projektu Jana Chládky, došlo i k přestavbě kina. Radikální řešení přitom ukazuje plán z února 1935: dispozice se měla otočit o 180°, balkon měl být zcela vyhrazen lóžím, umístěným na segmentově vystupujícím čele i půdorysně se rozevírajících, podél celé hloubky bočních stěn stupňovitě klesajících ramenech. Tento projekt byl zamítnut a konečné řešení ukazují dva půdorysy z listopadu 1936. Délka sálu, stejně jako dispozice schodišť na nich odpovídá Ittnerovu plánu z roku 1925. V parteru je 428 sedadel ve 24 řadách, na balkoně 4 řady se 72 sedadly a za nimi 9 malých čelně orientovaných lóží, po trojici větších lóží pak na stupňovitě klesajících bočních ramenech, končících ve vzdálenosti přibližně 8 m od projekčního plátna.

Pozoruhodnou stavbu založilo v Holešovicích Obecně prospěšné stavební a bytové družstvo Lidový dům.³²⁾ Na Veletržní třídě (čp. 31/826-VII) tu vybudovalo obytný dům a na dvorním pozemku za ním založilo vedle sebe tělocvičnu a víceúčelový kulturní objekt. Ten je na původním plánu Emila Šulce z června 1923 označen výslovně jako biograf, a tak také koncipován: Sál dlouhý 19,4 m má v přízemí pro 556 diváků podlahu zalomeného profilu, výrazně stoupavou od dvanácté z celkového počtu 26 řad, za nimiž je pět malých lóží pro dvě až tři osoby. Od středního prostoru v šířce 12,5 m odděluje pět pilířů úzké ochozy, do níž jsou na každé straně zasunuty dvě lóže, každá s deseti sedadly. Na balkoně stoupá pět čelních řad, pro další diváky jsou místa na bočních ramenech nad přízemními lóžemi. Před promítacím plátnem o šířce 5 m je pouze mělké pódium a úzký prostor pro hudbu. Stavba byla povolena v srpnu 1923, ale zřejmě se protahovala, a měnila se i koncepce sálů. Místo biografu hovoří nápis na Šulcově změněném plánu z dubna 1925 o divadelním sálu. Šířka jeho (nyní neděleného) prostoru se zmenšila na 10,8 m; v čele je asi 6 m hluboké jeviště, před ním dosti prostorné, zčásti pod jevištní podlahu zasunuté orchestřiště; nad parterem s rovnou podlahou je vzadu rovněž plochý balkon a za ním plnou stěnou oddělený prostor čítárny. Barokizující obrys jevištního portálu s mušlí nápoděbní budky kontrastuje s ostrými tvary kubisticky klasicistní fasády.

32) Stavební archiv ObÚ Praha 7.

Projekční plátno ani kabinu promítače plány neukazují; činnost kina **Letná** je však z návěští doložena od 5. 8. 1927 (promítal se *Robin Hood* s Douglasem Fairbanksem). V letech 1959 – 1961 byl sál rekonstruován, přičemž podstatnou součástí úprav bylo zvýšení zadní části parteru na stoupající ploše dřevěné konstrukce.

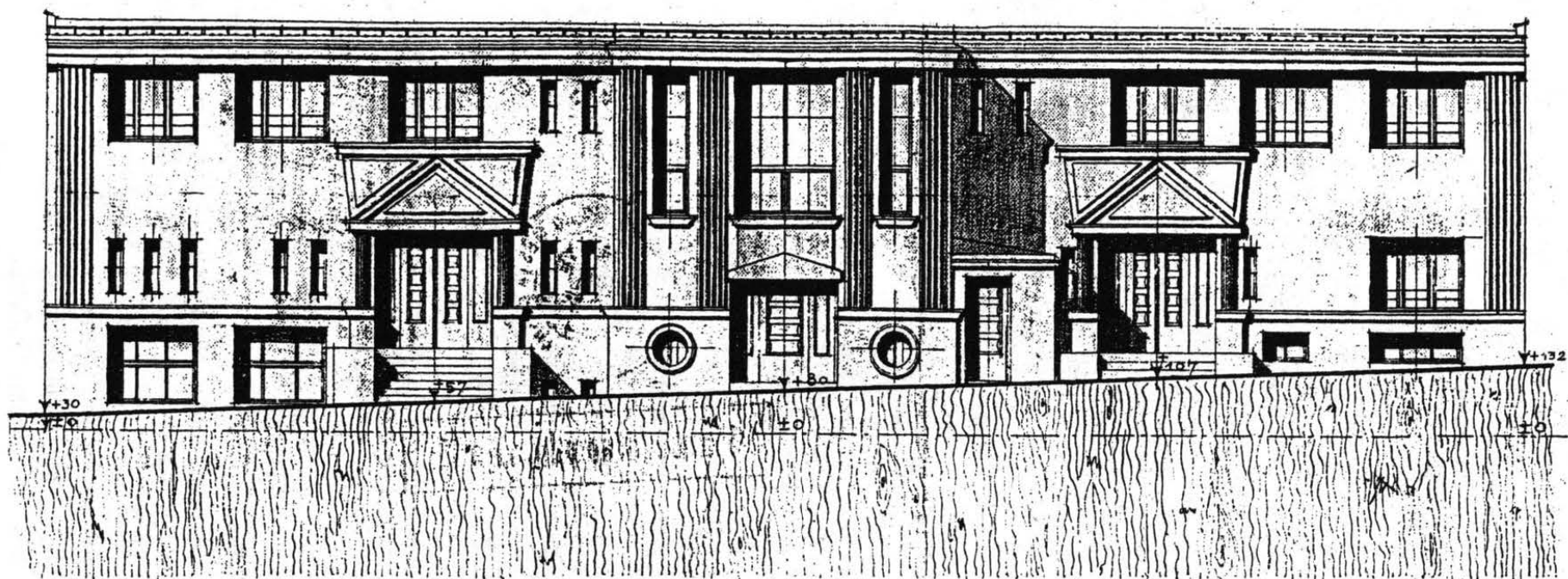
Podle projektu Aloise Dryáka ze září 1922 se na Vinohradech (čp. 1789-1790/XII, Vinohradská 40) stavěla budova Ústředí čs. poštovních a telegrafních zřízenců se dvěma dvoutážovými sály: v přízemí a mezaninu s koncertním a tanečním sálem, v hlubokém suterénu s biografem. Kolaudace novostavby se konala 26. 6. 1924 a 3. 10. v ní zahájilo provoz kino **Radio**.³³⁾ Jeho sál byl podle projektu určen pro 790 diváků, zprávy z doby otevření udávají počet 850 sedadel a současně hovoří o dvacetičlenném orchestru. V nepříliš vysokém prostoru na ploše 30 x 13,1 m bylo za 32 řadami svažitého parteru navrženo deset čelně orientovaných lóží, vždy osm lóží lemovalo parter z obou stran. Na balkoně jsou čtyři řady sedadel až za šesti lóžemi u předního okraje, dalších osm lóží je zase na dlouhých bočních ramenech. Touto konzervativní dispozicí, stejně jako bohatou výzdobou ve stylu kombinujícím pozdně secesní a kubistické podněty, se Radio (dnes **Květen**) zařadilo do oné dosud nekončící řady kinosálů, v jejichž řešení zájem o společenskou reprezentaci převažoval nad funkčností. Dnešní stav sálu je ve značné míře výsledkem úprav, které se tu uskutečnily roku 1970.

K moderním tendencím ve formování hledištních prostor se výrazně – i když nezcela jednoznačně – přihlásil v Praze působící německý architekt Josef Zasche při řešení kinosálu v podzemí paláce na nároží Národní třídy a Jungmannovy ulice. 18. 3. 1925 zde slavnostně zahájilo svou činnost nové kino **Adria** (čp. 36-II).³⁴⁾ Bohužel právě pro tento pozoruhodný kinosál zmizela z archivů původní dokumentace, a tak musíme ve svém názoru vycházet v podstatě z toho, co se z původní podoby nesporně zachovalo v opakovaně adaptovaném interiéru. A potom ze sádrového modelu hlediště, pořízeného kdysi v částečně matoucí perspektivní zkratce hlubšího reliéfu pro názornou informaci diváků u pokladny, zapomenutého kdesi v po léta nevyklížené komoře a šťastnou shodou okolností objeveného při poslední rekonstrukci objektu 12. 10. 1997. Je zřejmé, že projektant Adrie se vědomě inspiroval dispozicí tzv. reformního divadelního prostoru, vzniklého už ve druhé polovině 19. století v opozici proti barokem kodifikovanému systému vrstvených pořadí s řetězy lóží; prostoru amfiteatrálního charakteru na klínovém půdorysu, kde jsou programově vyloučeny boční lóže a vnímání všech diváků se cíleně koncentruje do ohniska dramatické akce. Takovým pojetím se vyznačovaly nejlepší práce z bohužel bez realizace ukončených soutěží na projekty nových divadel v Ostravě, Olomouci a Praze z let 1920 – 1921,³⁵⁾ a tímto způsobem byl také řešen interiér Adrie, založený na lichoběžníkovém půdorysu, v němž se výrazně stoupající řady postupně rozšiřují v souladu s tím, jak se s rostoucí vzdáleností rozšiřuje i podmínka dobrého zorného úhlu. V pozadí hlediště nesly dva hranolové pilíře nepříliš hluboký balkon, za jehož čtyřmi či pěti řadami byla zadní stěna prolomena pravoúhlými výřezy desíti čelně orientovaných lóží, zatímco za řadami parteru byly takové lóže jen dvě, v pravém zadním rohu.

33) Stavební archiv ObÚ Praha 2; „Český svět“ 21, 1924 – 1925, č. 25, s. 16 – 17.

34) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 201 – 202 (stať R. Šváchy); tam i starší literatura.

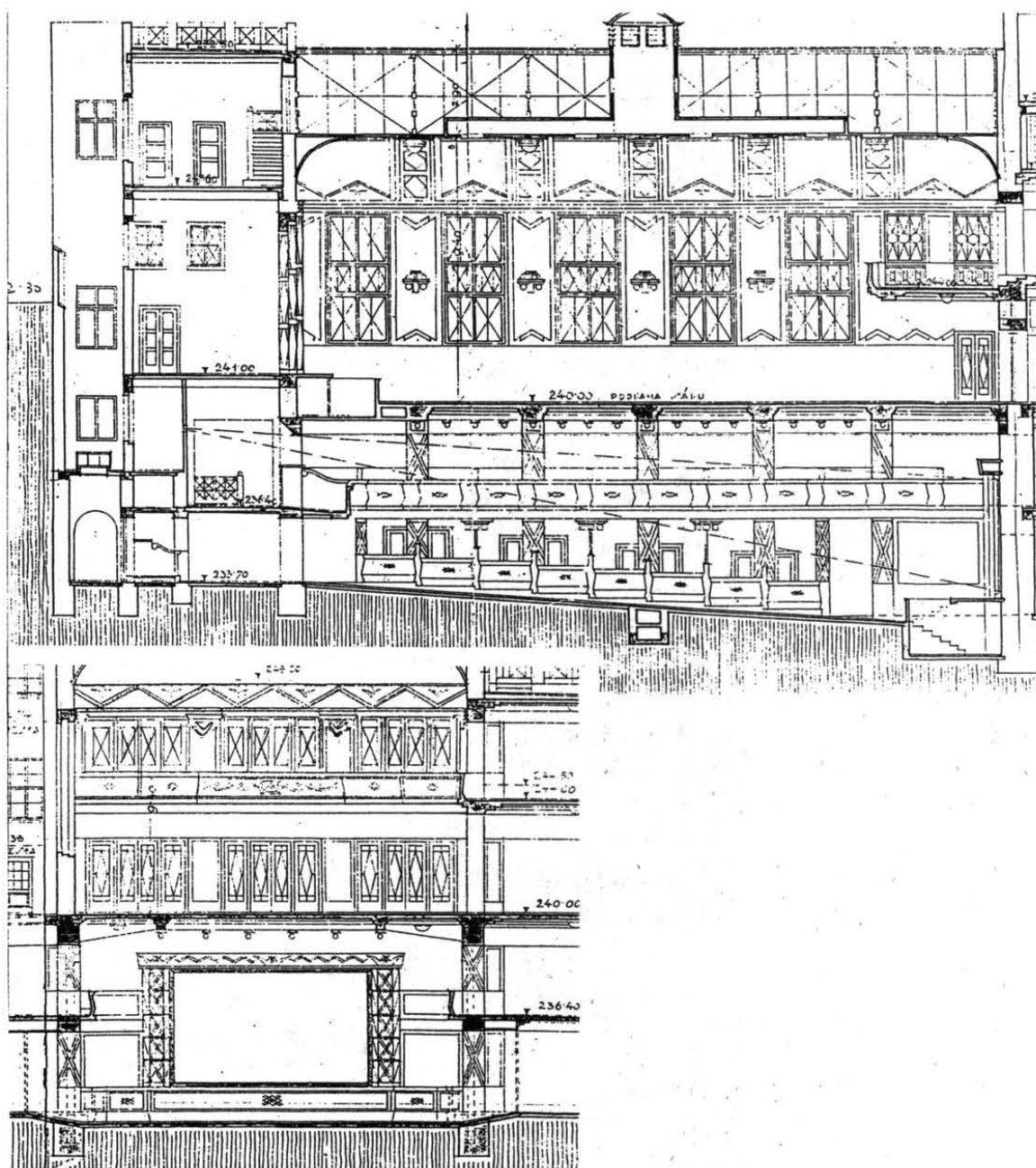
35) Srov. Jiří Hilmera, *Mezníky, které zůstaly na papíře*. „Umění“ 39, 1991, s. 437 – 450.



*Fasáda dvorního stavení s kinem Letná ve Veletržní třídě (čp. 826-VII) –
vlevo vchod do kinosálu, vpravo do tělocvičny;
Emil Šulc, podle změněného projektu z dubna 1925*

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Řezy oběma sály (víceúčelovým sálem nahoře a kinosálem pod ním)
v paláci Radio na Vinohradech (čp. 1789-1790/XII);
Alois Dryák, 1922 – 1924*

Protimluv k takto koncipovanému prostoru znamenala ovšem aplikace bočních balkonových ramen, sahajících až k těsné blízkosti plátna a nesoucích po pěti menších a jedné velké lóži. Takové situování diváckých míst bylo v kinech vždy problematické – a dvojnásob v prostorách sbíhavých bočních stěn, na nichž se linie bočních balkonů vlastně odvracejí od čelního pohledu na obraz. Stěny hlediště i hranolové pasy, tažené napříč nad jeho prostorem, pokrývala štukatura geometrické povahy, výrazná zejména v širokém pásu u plátna, pokrytém oválnými rámci, vyplněnými plastickými rozetami nebo otevřenými výkroji pro efektové reflektory.

K přímému konfliktu mezi moderním a tradicionalistickým pojetím prostoru kinosálu došlo v paláci **Olympic**, jedné z nejslavnějších staveb pražského funkcionalismu.³⁶⁾ Budovu projektoval od roku 1923 v několika variantách přední reprezentant tohoto směru Jaromír Krejcar, přičemž kinu v suterénu dal příznačnou podobu reformního prostoru s amfiteatrálním hledištěm na klínovém půdorysu. Nejsme si zcela jisti, zda už Krejcar nenarušil v průběhu postupného plánování původní koncepci jednotného prostoru přidáním balkonů. Skutečností však je, že když se roku 1926 zahájena stavba chýlila ke konci, pověřil majitel domu úpravou kinosálu architekta Paula Sydowa, jehož nejznámějším dílem v Praze je sál divadla v Dlouhé ulici (čp. 727-I) z let 1927 – 1929. Sydow sice ponechal základní tvar parteru na klínovém půdorysu, ale obklopil ho nesmyslným systémem lóží a bočních sedadel na místech s krajně problematickým výhledem. Čisté formy Krejcarova projektu přebily barokizující linie lůžových a balkonových parapetů na půdorysu, připomínajícím tvar houslové desky. V této podobě, kterou ostře napadl (zároveň s odsudkem, jak byla porušena Krejcarova autorská práva) arch. Jan E. Koula v časopise *Stavba*, bylo kino otevřeno 25. 12. 1927. Dnes slouží divadlu Ypsilon, pro něž bylo rekonstruováno v letech 1994 – 1996.

Souběžně s projektováním a výstavbou Olympiku probíhala na Václavském náměstí přestavba paláce Juliš (čp. 782-II) podle postupně vypracovávaných projektů jiného čelného reprezentanta naší moderní architektury, Pavla Janáka.³⁷⁾ Jde ostatně o lokalitu, která má i svou kinematografickou prehistorii: v letech 1909 – 1913 (či až 1914) tu v restauraci na konci dlouhé parcely u Františkánské zahrady konal představení kina *Illusion* František Tichý.³⁸⁾ Pavel Janák zasáhl do stavebního vývoje objektu už na sklonku roku 1919 projektem úprav předního domu s původně barokní fasádou. Z května 1922 pak pochází plán na dvorní přístavbu, obsahující ve dvojpodlažním suterénu nevelký kinosál (18 x 10 m). V jeho výrazně svažitém parteru mělo být 17 řad po 10 místech a za nimi čtyři čelně orientované lóže, další čtveřice lóží byla situována při každé z bočních stěn. Výhradně lóžím byl určen balkon: uprostřed dvěma pěticím za sebou na průčelních odstupněných obloucích a opět dvěma čtveřicím na bočních ramenech. Výhodou bylo, že v přízemí i na balkoně klesaly boční lóže dosti vysokými (téměř půlmetrovými) stupni; přední z postranních lóží se však dostávaly už do naprosto nepřijatelného zorného úhlu v blízkosti plátna o šířce 4,5 m. Z této přístavby je v pohledu z klášterní zahrady patrná rondokubistická fasáda, ale kinosál se realizoval až podle nového projektu z února 1925, resp. jeho mírně upravené varianty z února 1926. Dispozice sálu se otočila o 180° – proti dřívější orientaci k zahradě nyní směrem k náměstí. Zvětšila se kapacita na (nikterak enormní) počet 400 diváků. V parteru se 269 sedadly ve 21 řadách odpadly boční lóže a zůstaly jen zadní čelně orientované (sedm, rozdělených do dvou řad). Balkon (opět výlučně s lóžemi) vystoupil segmentovým čelem, zaoblený tvar dostaly i lóže na bočních ramenech, mírně se rozevírajících směrem k plátnu. Stěny sálu pokryla dekorativní malba,

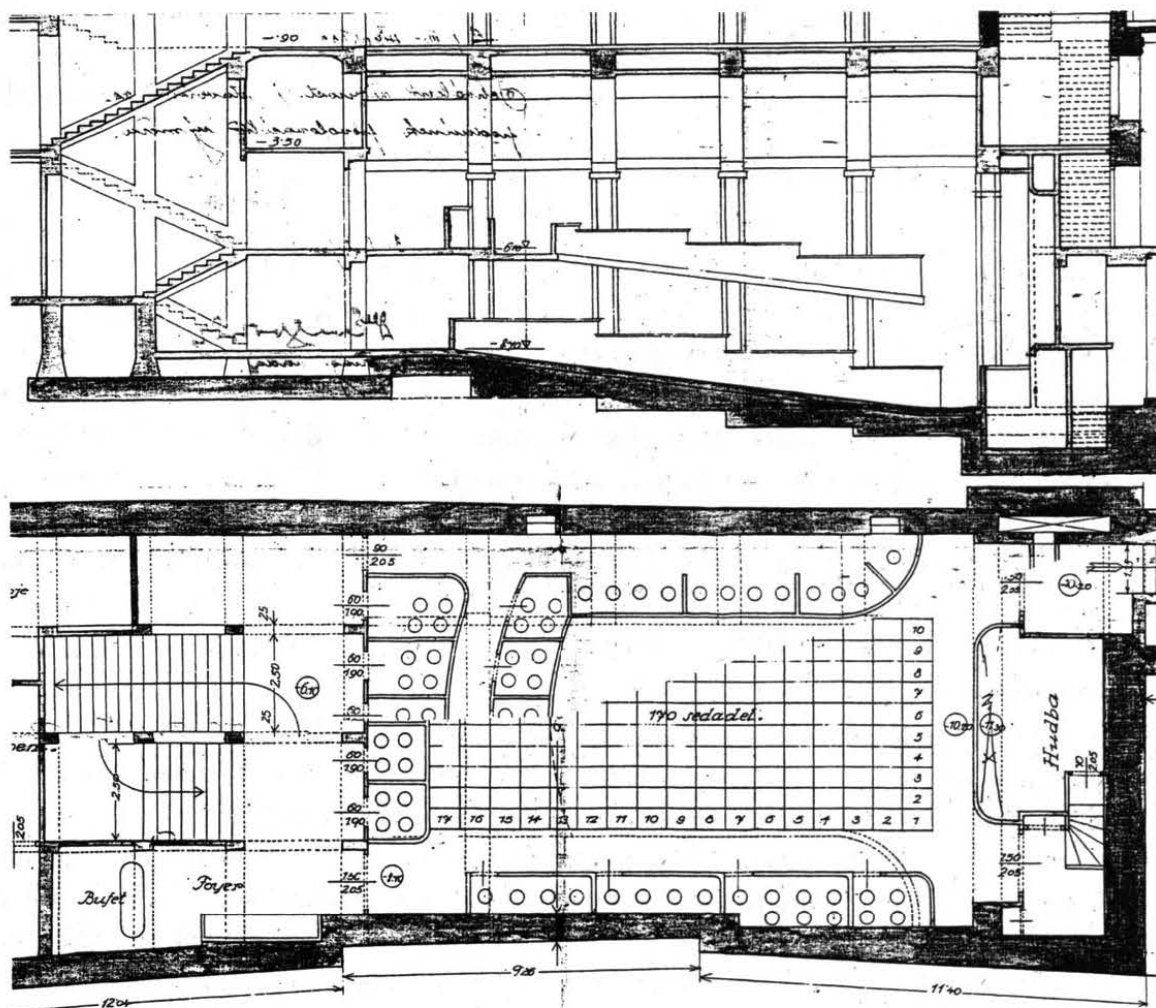
36) Stavební archiv ObÚ Praha 1; Karel Teige, *Moderní architektura v Československu*. Praha 1930, s. 116; „Stavba“ 6, 1927 – 1928, s. 109; *Památky*, s. 212 – 213 (stať R. Šváchy).

37) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Český svět“ 23, 1927, č. 18 (27. 1.), s. 15; *Památky*, s. 444 – 445 (stať J. Mukové a R. Šváchy); tam i starší literatura.

38) Viz J. Hilmera, c. d., s. 143 a 148.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

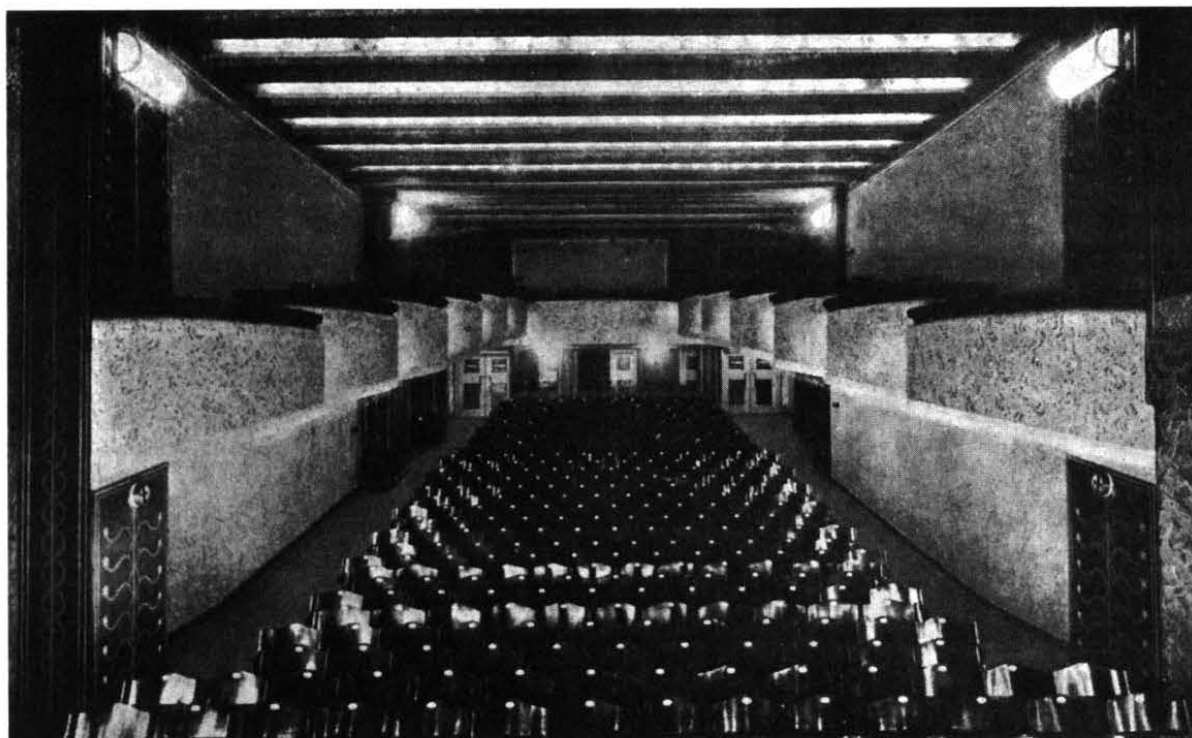


*Původní projekt kina Juliš na Václavském nám. (čp. 782-II) –
podélný řez a kombinovaný půdorys;
Pavel Janák, květen 1922*

jejíž autor zůstává nezjištěn. Souhlas k užívání dokončeného kina **Juliš** byl vydán 27. 10. 1926, den nato byl zahájen provoz: Nejprve byla přednesena Pathetická ouvertura Emanuela Jaroše, proběhla tryzna k počtě padlých hrdinů světové války a poté byl promítnut film *Neznámý vojín*.

Současně s Julišem vyrůstal na protější straně v horní části Václavského náměstí dům s kinem **Avion** (čp. 820-II).³⁹⁾ Jeho projektantem byl arch. Bohumír Kozák. Kinosál v podzemí s kapacitou kolem 700 sedadel zarazí ovšem na první pohled svými protaženými proporcemi, od jakých jiné projekty už nějakou dobu upouštěly. Nevýhodné je také vysunutí trojic mělkých bočních lóží do přední poloviny parteru, jehož 33 převážně obloukových řad ukončuje vzadu čtveřice čelních lóží. Zajímavěji je koncipován balkon, kde pět obloukových řad rámuje po obou stranách z půdorysu balkonu oble vystupující oddíly lóží se sedadly, umístěnými po dvojicích až čtveřicích na sedmi stupních.

39) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Český svět“ 23, 1927, č. 14, s. 19; „Horizont“ 37 – 38, s. 634 – 635; „Staviteleské listy“ 23, 1927, s. 6 – 10; *Památky*, s. 460 (stať J. Mukové).



*Interiér kina Juliš v konečném provedení
podle projektu Pavla Janáka z února 1925,
částečně upraveného v únoru 1926*

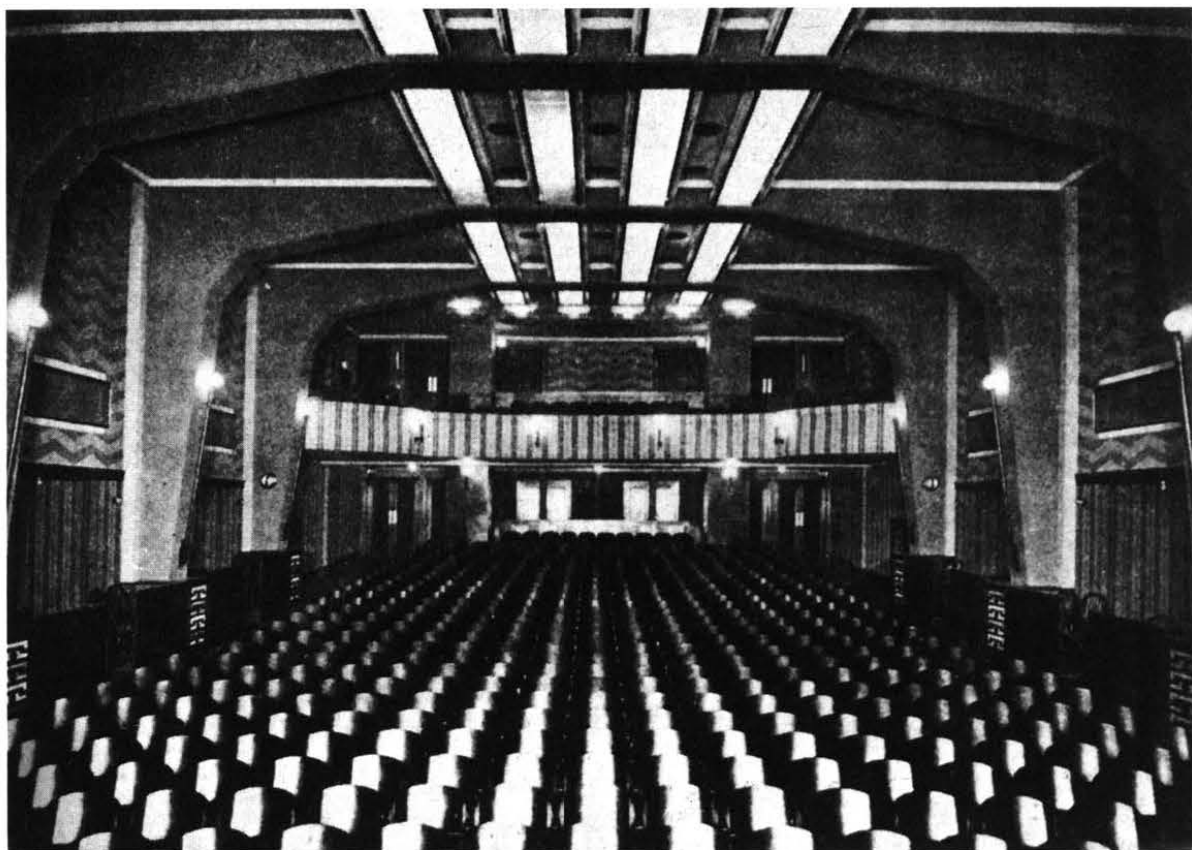
Výrazným konstrukčním i výtvarným prvkem jsou příčné betonové překlady, spojované s vyšikmenými přízdními pilíři do polygonálně zalamovaných oblouků, jimž korespondují i geometrické vzory nástěnné malby. Stavba, povolená 5. 9. 1924, byla kolaudována 17. 11. 1926, ale provoz byl zahájen už předtím 23. 10. 1926.

Následujícího roku byla zahájena na Václavském náměstí těsně pod křižovatkou s Vodičkovou ulicí stavba obchodního a administrativního paláce (čp. 785-II) podle projektu Ludvíka Kysely (jeho dílem je i proslulý Lindtův dům [čp. 773-II] u dolního konce téže fronty Václavského náměstí) a Jana Jarolíma (známe ho už jako projektanta kina Louvre). Stavba byla dokončena v listopadu 1929 a již 6. 12. tu bylo v licenci Umělecké besedy slavnostně otevřeno kino **Alfa** s kapacitou 1100 diváků.⁴⁰⁾ Sál rozměrů 28 x 17 m je opět (jako to i nadále bude pravidlem u většiny nových biografů) umístěn v podzemí. Parter je plně vyhrazen křeslům v 31 střední uličkou dělených řadách. Devět lóží je seřazeno do segmentového oblouku v čele balkonu, za nimi stoupají řady sedadel na pěti obloukových stupních. Nezvyklým způsobem jsou řešena balkonová ramena: za jejich parapetem se táhne jediná řada k plátnu bokem situovaných křesel, a teprve nad ní jsou položeny lóže, částečně zasunuté mezi nosné pilíře sálu, tedy místa vhodná spíše pro diváky dávající v hledišti kina přednost intimitě před dokonalým výhledem. V roce 1967 bylo kino rekonstruováno pro promítání 70 mm filmů, od roku 1995 prochází rekonstrukcí celá budova.

40) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 446 – 447 (stať J. Mukové).

ILUMINACE

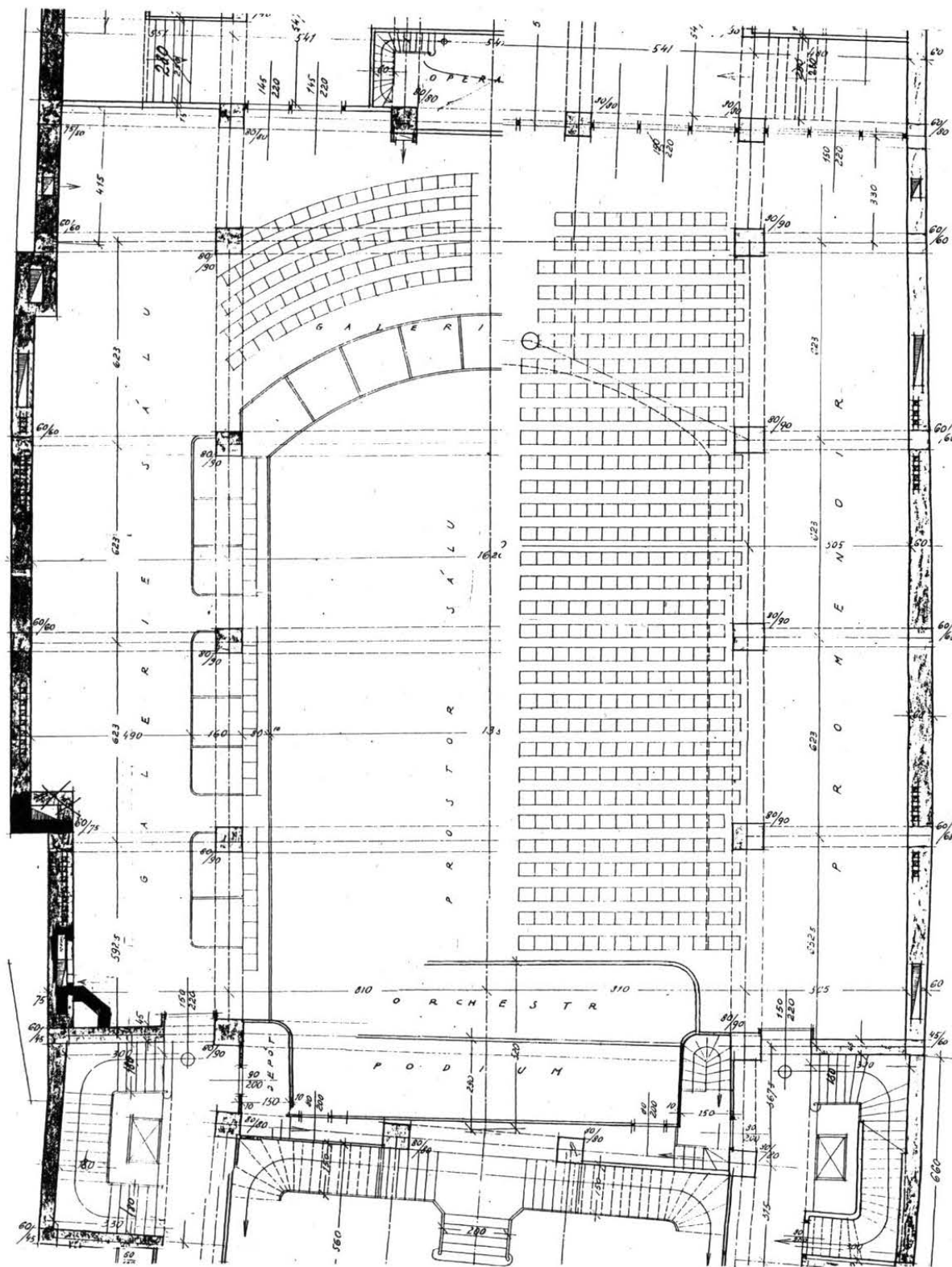
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Interiér kina Avion na Václavském nám. (čp. 820-II);
Bohumír Kozák, 1924 – 1926*

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Kino Alfa na Václavském nám. (čp. 785-II) –
kombinovaný půdorys parteru a balkonu;
Ludvík Kysela, 1927 – 1929

Přímo proti velkokapacitní Alfě a současně s její stavbou vzniklo roku 1928 (v domě čp. 834-II) komorní kino **Praha** podle projektu Rudolfa Stockara, který také o deset let později dal původně historizujícímu domu z roku 1873 dnešní fasádu.⁴¹⁾ Sál o rozloze 23 x 13 m má jednotný prostor bez balkonu. Celkem 457 křesel ve 26 řadách bylo v zadní třetině sálu rozděleno do tří nestejných skupin vedle sebe tak, aby se pohled diváků vyhýbal dvěma do prostoru vloženým nosným pilířům. Zcela atypicky byly umístěny lóže: pět podél levé boční stěny vzadu, tři v mezerách mezi přízdními pilíři po pravé straně přední části. Při rekonstrukci roku 1977 byly zrušeny lóže a zvýšena elevace diváckých řad.

Poslední z pětice biografů otevřených na Václavském náměstí ve druhé polovině dvacátých let bylo kino v paláci **Fénix** (čp. 802-II), zbudovaném mezi ulicemi Ve Smečkách a Krakovskou v letech 1928 – 1930 podle plánů Bedřicha Ehrmanna, s fasádou podle projektu Josefa Gočára.⁴²⁾ Při vnějším pohledu sotva patrná nepravidelnost parcely mezi sbíhajícími se bočními ulicemi dala lichoběžníkový tvar dvoru mezi čtyřmi křídly budovy, a tím i kinosálu pod ním. To vedlo k přirozené aplikaci reformního půdorysného schématu v parteru, kde počet sedadel v prvních 25 řadách stoupal od 16 do 28; dále (za balkon podpírajícími pilíři) mělo pokračovat 8 řad ve třech oddílech vedle sebe na stejně paprskovitě rozbíhavém půdorysu. Výsledné řešení se odchýlilo potud, že za třemi řadami této zadní části byly zřízeny čelně orientované lóže v rozdělení 1–3–1. Na balkonu se převážná většina míst – v souladu se zásadami reformního principu – soustředila do sedmi stoupajících řad širokého čela, balkonová ramena s tradičními lóžemi (celkem 12) se omezila na zadní polovinu sálu a v zájmu přiměřenějšího výhledu byla v prostoru lichoběžníkového půdorysu vedena paralelně s půdorysnou osou. První představení nového kina se konalo 18. 9. 1929.

Souběžně se čtveřicí popsaných kin na Václavském náměstí vznikají ve druhé polovině dvacátých let ještě čtyři další kinosály na území Starého a Nového Města.

Název Metro dostal dům na Národní třídě (čp. 25/961-I, z roku 1870, arch. Bohumil Tesař) při rozsáhlé přestavbě, která tu proběhla v letech 1922 – 1925 za rozhodující účasti arch. Karla E. Orta a ing. Stanislava Bechyně, který projektoval náročnou železobetonovou konstrukci.⁴³⁾ První plán biografu **Metro** pochází už z roku 1925, ale práce začaly podle nového projektu až o dva roky později, kolaudace dokončeného kinosálu se konala 3. 4. 1928. První představení bylo už 30. 3. Strízlivou architektonickou koncepcí sálu na ploše 27 x 16 m určovaly přísné linie mohutných hranolových pilířů a stejně markantních překladů i souvislých přímých parapetů před čelem balkonu a oběma jeho rameny v celé délce bočních stěn. Z celkové více než devítistovkové kapacity bylo téměř 700 sedadel v parteru, děleném podélnou i příčnou uličkou. Všech 25 lóží bylo soustředěno na balkoně, za sedmi čelními stoupalo šest řad křesel. Před plátnem, širokým 5,5 m bylo přes 10 m široké jeviště. Roku 1985 byl ve stavebně narušeném sále snesen balkon, prostor pak sloužil jako skladiště Laterny magiky a od roku 1991 je místem k provozování laserových her.

41) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 466 (stať J. Mukové).

42) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Stavitel“ 10, 1929, s. 141 – 144; *Památky*, s. 454 (stať J. Mukové).

43) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Český svět“ 24, 1928, č. 31 (26. 4.), s. 20; P. Vlček & kol., *Umělecké památky Prahy – Staré Město a Josefov*. Praha 1996, s. 510 – 511 (stať J. Šmejkalové).



*Interiér kina Metro na Národní třídě (čp. 961-I);
Karel E. Ort, 1927 – 1928*

Kino **Roxy** v Dlouhé ulici (čp. 33/731-I), otevřené krátce po Metru 10. 8. 1928, bylo upraveno v suterénu zřejmě ještě ne zcela dokončeného spolkového domu organizace „Beth-Haam“, zbudovaného podle projektu arch. Rudolfa Winternitze v letech 1928 – 1930.⁴⁴⁾ Jeho dispozice byla ve své době už dosti konzervativní. Parter na pravouhlém půdorysu měl asi 20 až 24 řad s přibližně 15 sedadly (kusá dokumentace dovoluje pouze odhadovat) a v přední polovině po každé straně trojici lůží na velmi úzkém půdorysu s příčně situovanými křesly, od čelního balkonu mírně klesala boční ramena s lůžemi asi do poloviny sálu, přičemž poslední lóže na zaobleném půdorysu umožňovaly čelní výhled. Řešení tedy v podstatě připomínalo o několik let dříve otevřený Avion. Podobnost zvyšovala i shoda konstrukčního členění kupředu vychýlenými přízdními pilíři, přecházejícími šikmým zalomením do příčných pasů, mezi nimiž dělily jednotlivá stropní pole o něco užší traverzy do podélných kazet. Podobně výrazným způsobem byla členěna boční balkonová ramena. Pilíře, překlady a lůžové parapety pokrývala jemně lineární geometrická štukatura ve stylu art deco. Roku 1951 byl sál radikálně adaptován na cvičný ateliér pro FAMU (arch. Josef Vodák) a dnes slouží experimentálnímu klubovému provozu.

Projektování paláce s kinem **Skaut** ve Vodičkově ulici (čp. 6/674-II) prošlo dvěma fázemi s plány výrazně odlišného rozsahu i dispoziční koncepcí.⁴⁵⁾ První plány z prosince 1927,

44) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Český svět“ 24, 1928, č. 47 (26. 8.), s. 20; P. Vlček & kol., c. d., s. 510 – 511 (stať R. Šváchy).

45) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 400 – 401 (stať M. Platovské).



*Hlediště kina Roxy v Dlouhé třídě (čp. 731-I) –
snad při zahajovacím představení 10. 8. 1928;
projektant Rudolf Winternitz*

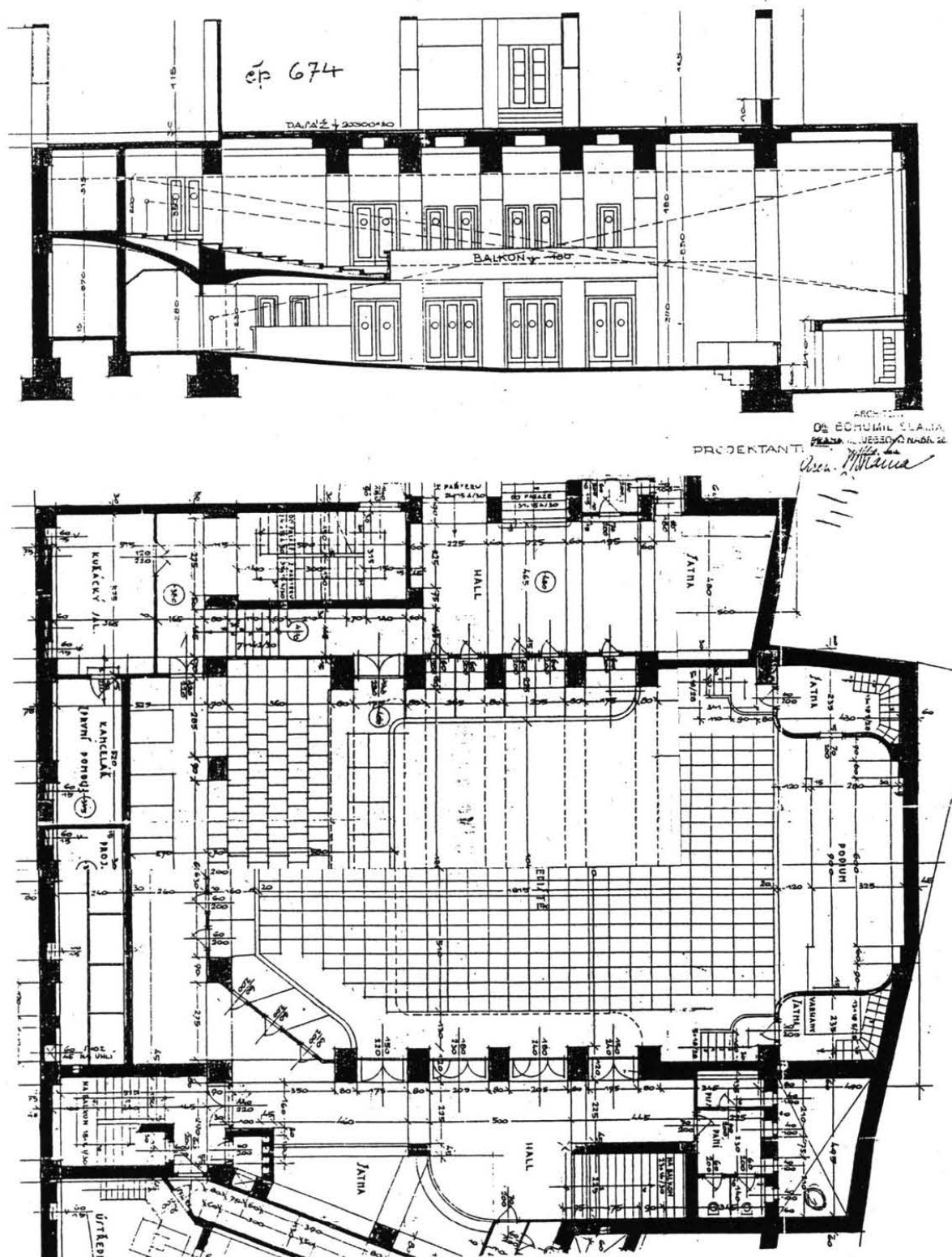
podepsané Emilem Králíčkem a Rudolfem Šolcem, počítaly se sálem protáhlých proporcí (22,8 x 7,8 m), orientovaným směrem k ulici a při kapacitě 271 míst dosti neuspořádaně rozvrženým: v parteru se 188 místy byla zadní polovina sedadlových řad posunuta nalevo od krajní uličky, stejně tomu bylo se šedesáti sedadly na šesti obloukových stupních balkonu a třemi lóžemi za nimi, naopak dvě boční lóže jsou asymetricky zavěšeny na pravou stěnu. Nový projekt Bohumila Slámy z dubna 1928 otočil dispozici sálu plátnem ke dvoru, dal mu větší rozměry (25 x 12,8 m) a kapacitu (726 míst), ale zejména harmoničtější řešení. Jeho parter končil vzadu polygonálním závěrem, kde bylo na tupouhle zalamovaném půdorysu seřazeno jedenáct lóží, všechny v podstatě čelně orientované. Dalších osm lóží bylo v čele balkonu před šesti stoupajícími řadami, dalších osm u zadní stěny a po pěti ještě na bočních ramenech, končících ve vzdálenosti asi 10 m od plátna, širokého 6 m. Zahajovací představení se konalo 23. 2. 1929, dnes je kino Skaut mimo provoz.

Velmi pozoruhodnou dispozicí se vyznačovalo kino **Kotva**, v domě postaveném podle projektu Jana Žáka v podstatě během roku 1928 (Revoluční čp. 1/655-I).⁴⁶⁾ Sál byl vybudován ve dvorním přístavku na úrovni suterénu, přízemí a prvního patra. Vcelku se zde opakují předpoklady i výsledek s jakými jsme se už setkali u Fénixu: ve stavbě na nepravidelně se zužujícím pozemku vzniká zde opět jakoby z daných podmínek logicky

46) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Styl“ 9 (14), 1928 – 1929, č. 10 – 11, s. 160 – 161; „Stavební rádce“ 1, 1928 – 1929, s. 679; P. Vlček & kol., c. d., s. 510 – 511 (stať P. Vlčka a R. Šváchy).

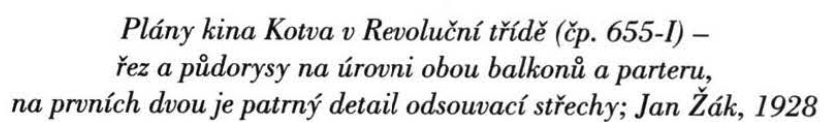
ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Plány kina v suterénu paláce Skaut (čp. 674-II);
Bohumil Sláma, 1928 – 1929

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



vyvozený interiér na charakteristickém lichoběžníkovém půdorysu reformního charakteru, jehož principy se důsledně dodržují i v dalších podrobnostech. Všechny lóže byly orientovány frontálně, boční lóžová ramena zcela vynechána, zatímco čelní balkony byly založeny dva nad sebou. Při takovém mezi pražskými kiny ojedinělém řešení⁴⁷⁾ byl nezvykle vyřešen i vstup – vestibulem na úrovni 1. balkonu, odkud vedly schody dolů do parteru i vzhůru na 2. balkon. Sál byl dlouhý 28,3 m, jeho šířka se měnila od 8,2 m u plátna na 17,1 m za posledními řadami, výška činila 14,6 m. V prostoru takových proporcí bylo i projekční plátno umístěno poměrně vysoko (na úrovni 1. balkonu), takže parteru byla dána rovná podlaha. Sedadla byla rozdělena do tří oddílů vedle sebe: ve středním bylo 28 řad v obdélníkovém pruhu s převažujícím počtem 18 sedadel, postranní o 17 řadách měly klínový půdorys a počet jejich sedadel klesal od sedmi v zadní řadě až k jedinému vpředu; do posledních dvou řad středního oddílu pak byla uprostřed vsunuta trojice lóží. Zásada rozdělení sedadlových řad do tří skupin vedle sebe byla dodržena i na obou balkonech. Na prvním s přímým čelním parapetem byly za šestou řadou středního oddílu umístěny dvě lóže, na druhém, kde půdorys krajních úseků vystupoval dvěma řadami, byla čtveřice lóží vpředu uprostřed. Zajímavou podrobností byla odsuvná střecha nad výkrojem rozměrů 6 x 6 m ve stropě hlediště; na toto zařízení narážela s určitou nadsázkou věta v novinových oznámeních, že „při teplém počasí hraje se večer pod širým nebem“. Kino Kotva, které svá představení zahájilo 8. 3. 1929, se nám svými vlastnostmi jeví jako nejfunkčněji řešený prostor mezi kinosály, zřízenými v Praze do konce dvacátých let. Při rekonstrukci objektu v letech 1992 – 1993 však byl jeho interiér rozrušen: vložením nového stropu byl oddělen parter, sloužící nyní jako herena, a do obou balkonových podlaží byl vestavěn jednotný amfiteátr.⁴⁸⁾

PhDr. Jiří Hilmera, CSc. (1925)

Vystudoval dějiny umění a hudební vědu na Filosofické fakultě University Karlovy (1945 – 1950). Zabýval se architekturou baroka, později zejména scénografií a divadelní architekturou. Před odchodem do důchodu pracoval v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

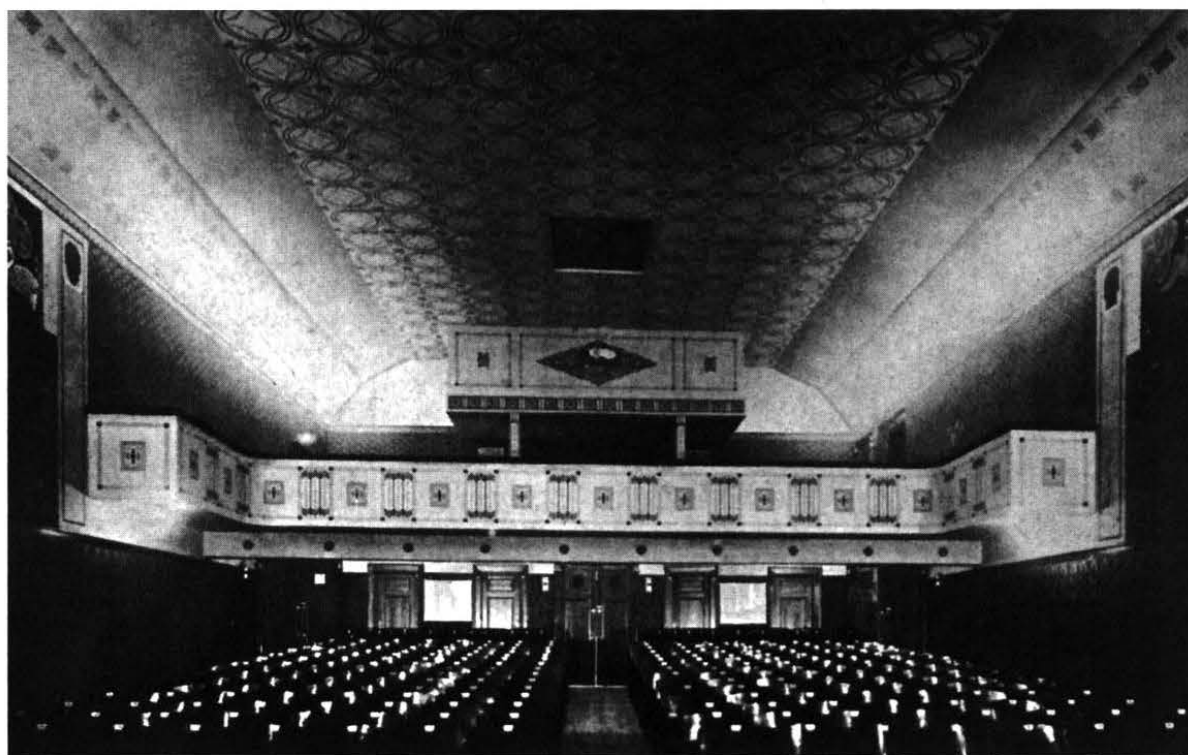
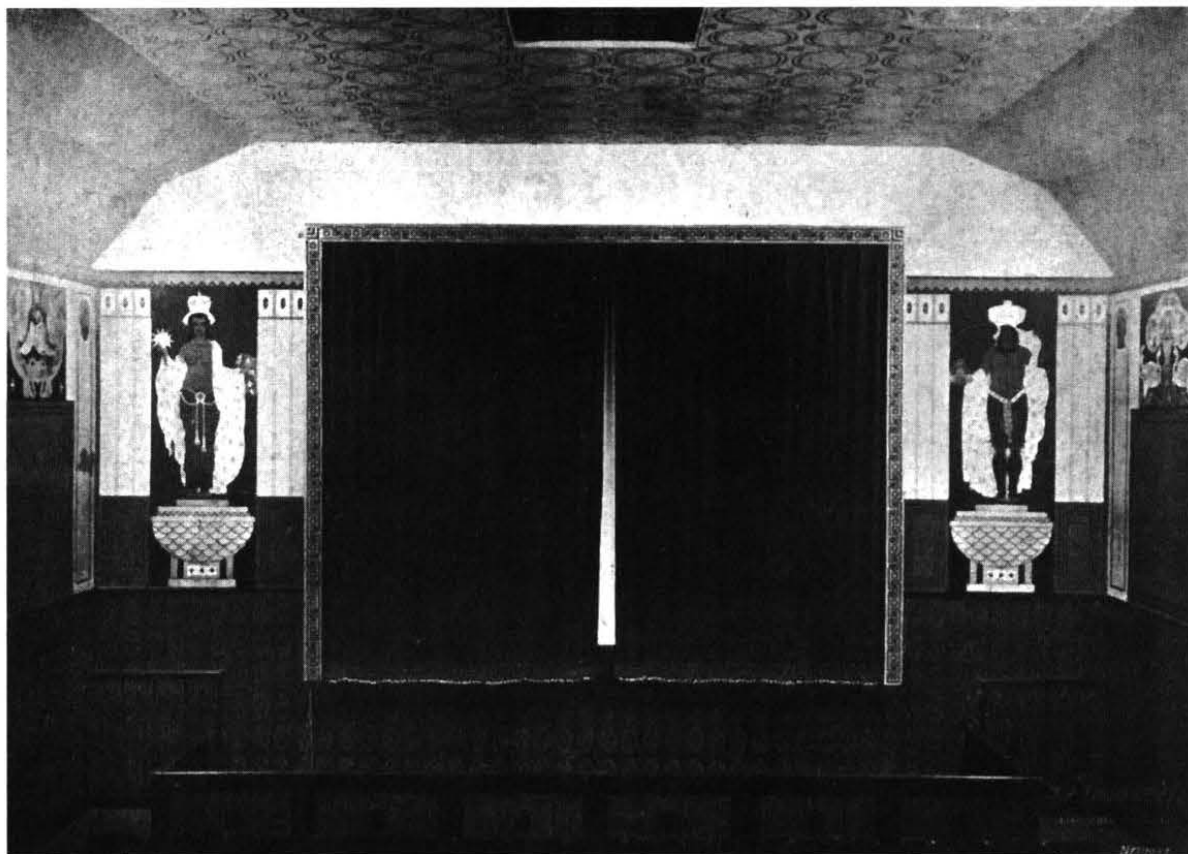
(Adresa: Patočkova 103, 169 00 Praha 6)

47) Obdobou je pouze první nerealizovaný projekt kina Baroko, viz poznámka č. 8.

48) Z údobí od poloviny dvacátých let byla zatím v textu věnována pozornost výhradně novým biografům v pražském centru. Zajímavé sály vznikaly ovšem tou dobou i ve vnějších čtvrtích, o nichž bude pojednáno až v příští části.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Interiér kina Minuta na Vinohradech (čp. 820-XII);
1913 – projektant nezjištěn, malby Jindřich Hlavín
(dodatečná ilustrace k první části v minulém čísle Iluminace)*

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Kinosál v obchodním domě Koruna na Václavském nám. č. 1/864;
Ladislav Machoň, 1913 – 1914
(dodatečná ilustrace k první části v minulém čísle Iluminace)*

SUMMARY

THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION
OF PRAGUE MOVIE HOUSES*Part II – The Twenties*

Jiří Hilmera

After a recession in the war years came a decade of energetic foundation of new cinema halls. As early as 1920 several worthy projects appeared and their authors made a significant mark on the development of Czech architecture in the period between the two wars. Throughout this period, the foundation of new cinema halls in Prague as well as elsewhere on the territory of the republic, including rural towns, was often initiated by the local branches of Sokol, a nationwide sports and physical education organisation. Even before that period Sokol used to build its gymnasiums to allow, besides the main purpose, their use also as halls serving various public purposes, socials and theatricals, and in the post-war period adjusted them or – in the case of new buildings – furnished them from the start for film projections. Summing up the findings made so far on Prague cinema halls from the early twenties, a similar picture emerges as that of prewar cinemas. We encounter the same extraordinarily elongated dimensions of the halls with the most expensive seats furthest from the screen; the pit for the orchestra remaining an obligatory part of every new-founded cinema hall. What is different however is the founders – the new cinemas are no longer established predominantly by individual businessmen as in the past but by various societies, cooperatives and associations which, besides collecting revenue from popular shows, also follow (or at least proclaim to follow) their own educational and promotional purposes. The architectonic standard of the new halls did not, in fact, reflect the new streams – although theoreticians of the avant-garde saw the future of art namely in film production. Due to practical reasons the architectonic solutions were usually simple; in some cases the builders pressed on the designers to deliver a more ambitious expression – the outcome was usually proof of an attempt at ostentatiousness but the use of conservative stylistic devices could no stand up to the Sport at Prague-Smíchov, the Minute at Prague-Vinohrady or the Koruna on Wenceslaus Square. The works which stand out among the cinema halls dating from the early twenties are those of architects Jaroslav Vondrák and the pair of architects Tomáš Pražák and Pavel Moravec. The architectonic value makes their projects the most valuable works in this field from the early twenties. Alas, these buildings no longer exist, they have been redeveloped from foundation or have been devastated beyond repair.

Translated by Nad'a Abdallaová

*Ozvěny 54. kongresu FIAF***O FIAF
A FILMOVÉM ARCHIVNICTVÍ***Rozhovor s Vladimírem Opělou*

Ve dnech 21. – 26. dubna 1998 se v Praze konal 54. kongres Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF – Fédération internationale des archives du film / International Federation of Film Archives). Po Praze roku 1958 a Karlových Varech roku 1980 se tak stalo již potřetí v českých zemích. Přítomnost 184 předních pracovníků 86 filmových archivů z celého světa je jistě dobrou příležitostí k zevrubnějšímu pohledu na tento specifický obor s nedlouhou minulostí, k ohlédnutí za činností jeho reprezentativní mezinárodní organizace, stejně jako ke konfrontaci různých pohledů na jednotlivé aspekty filmové archivní práce. Hned tři výročí připadající na rok 1998, tedy 100 let českého filmu, 55 let NFA (resp. jeho filmotéky) a 60 let FIAF, jsou pak dalším stimulem k poskytnutí rozměrnějšího prostoru rozhovorům a přednáškám z této akce, jež redakce *Iluminace* připravuje i do následujících dvou čísel.

Hlavním organizátorem letošního kongresu byl **Vladimír Opěla**, ředitel pořádající instituce – Národního filmového archivu. Tento dlouholetý pracovník pražského filmového archivu, čerstvý šedesátník (nar. 16. 3. 1938 v Hrabové u Ostravy), vystudoval chemii a fyziku na přírodovědecké fakultě v Brně, kde promoval v roce 1961. Již během studií se zapojil do vznikajícího hnutí filmových klubů (Brno 1957) a pracoval v něm i později (Strakonice 1963). Po krátkém pedagogickém působení na střední škole ve Strakonici nastoupil v roce 1965 do Filmového ústavu, kde se během několika let vypracoval ve významného odborníka na problematiku archivování filmových materiálů. Na základě této kvalifikace zastával ve filmotéce již od konce šedesátých let vedoucí funkce, limitované ovšem jeho programovou „apolitičností“. Teprve v roce 1989 se stává vedoucím filmového archivu a kurátorem sbírek, od roku 1992 pak vykonává funkci ředitele NFA. Jeho zkušenosti s FIAF jsou letité a mnohostranné. Od roku 1979 působil v různých odborných komisích FIAF, byl členem komise prezervační i katalogizační, v letech 1991 – 1997 pracoval po tři volební období ve výkonném výboru FIAF, kde zastával funkci vicepresidenta. Významně se rovněž podílel na různých výzkumných programech z oboru filmového archivnictví, týkajících se například mikroklimatu ve filmových depotech, výskytu plísni ad.

* * *

Než si začneme povídat o Mezinárodní federaci filmových archivů, zastavme se krátce u prehistorie filmového archivnictví. Odkdy lze stopovat jeho počátky?

Idea filmového archivu se zrodila krátce po vzniku filmu. Poprvé byla naplno formulována v roce 1898 v článku Boleslava Matuszewského, který před sto lety upozornil na důležitost filmu jako nového historického pramene. První snahy shromažďovat filmové

materiály se objevily už v desátých letech. Takovým nejzajímavějším pokusem se stala koncipovaná sbírka Alberta Kahna. To byl výstřední pařížský milionář a bankéř, který vysílal své kameramany do celého světa s úkolem, aby zachycovali život lidského rodu. Neměli se zabývat senzacemi, neměli uplatňovat umělecké ambice, nýbrž přísně dokumentární metodou pouze zaznamenávat nejrůznější obyčejné lidské činnosti. Jsou tam témata jako rodina při večerním jídle, rodina při sklizni brambor, lidé na cestě do kostela a tytéž výjevy jsou natočeny třeba ve Vídni, v Paříži, v Limoges a jinde. Výsledkem je obraz rozmanitosti a košatosti lidského rodu. Dokonce jsou tam dva nebo tři snímky pořízené v Československu počátkem dvacátých let, jeden z nich zachycuje jakousi sokolskou slavnost. Albert Kahn později zkrachoval, ale jeho sbírka se naštěstí uchovala v celku. Byla budována více než deset let, přičemž její mezinárodní část přesahuje 170 000 metrů. Nyní je uložena v Musée Departamental Albert Kahn v Boulogne. To je jedna z nejpozoruhodnějších sbírek, která vznikla cíleným natáčením. Kromě toho byly budovány sbírky účelové, například z hlediska edukativního. Anebo třeba náboženského – v Paříži existovala velká sbírka náboženských filmů *La bonne presse*, kterou spravovali jezuité a která měla přes 2000 titulů. V Dánsku byl zase po dobu jednoho nebo dvou let zaznamenáván život královské rodiny. Tyto sbírky se bohužel časem rozptýlily nebo se již v jejich budování nepokračovalo.

Počátky filmového archivnictví jsou tedy spjatý s různými účelovými či monotematickými sbírkami. Vyskytly se ještě nějaké další impulsy či inspirace pro další vývoj?

Zakládání filmových archivů jistě urychlily i opakované vlny ničení filmů. První přišla koncem desátých let, kdy se definitivně ustálila délka filmů na zhruba 90 minutách promítacího času, i když tento proces probíhal v různých zemích různě rychle. Pro nesmírné množství starších krátkých filmů, různých těch skečů, dodatků s ekvilibristickými či tanečními výstupy apod., náhle nebylo v kinech uplatnění a to vyvolalo vlnu jejich masivní likvidace. Proti tomu se ozvali první historici, kteří byli spojeni s filmovou avantgardou a s hnutím filmových klubů, jež se začalo rozvíjet po první světové válce ve Francii. Byli to Jean Mitry, Léon Moussinac a další. V diskusích těchto kruhů se začala vyjasňovat představa, co by vlastně mělo být úkolem filmového archivu. I když bylo toto hnutí nejsilnější ve Francii, vznikl nakonec první moderní filmový archiv v roce 1933 ve Stockholmu. Pak již každým rokem vznikaly další nové archivy. Tlak na jejich urychlené zakládání zesílil další likvidační vlnou na přelomu dvacátých a třicátých let po nástupu zvukového filmu, ale tu už se přece jen podařilo prvním filmovým archivům částečně zachytit. V roce 1934 byl slavnostně otevřen německý Reichsfilmarchiv, který měl silnou podporu nacionálně socialistické strany i samotného Goebbelse, v roce 1935 to byly National Film Library v Londýně a Department of Film, které zřídilo Museum of Modern Art v New Yorku, v roce 1936 Cinémathèque Française, v roce 1938 Brusel. Kromě těchto archivů, které zajímala filmová produkce – ať už z hlediska uměleckého vývoje, či z hlediska její dokumentární hodnoty – jako celek, existovaly však i archivy úzce specializované. Například v kinematograficky vyspělých zemích, jako byly Francie, Velká Británie nebo Německo, vznikly v roce 1917 válečné archivy, které dokumentovaly válečné operace. V Sovětském svazu byl v roce 1926 založen nejprve archiv

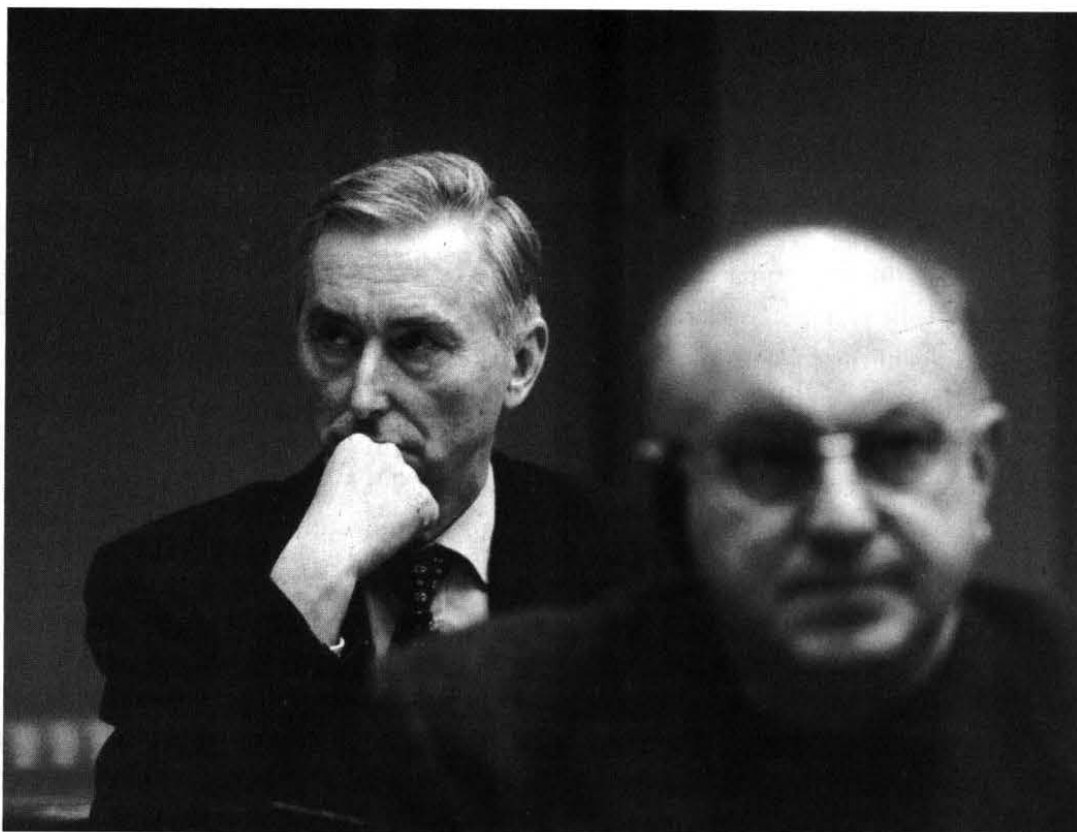
dokumentárního filmu, v roce 1934 pak archiv při filmové škole VGIK, který se po válce stal spolu s přírůstkem z válečné kořisti základem Gosfilmofondu, jednoho z největších archivů na světě. Další archiv zaměřený na dokumentární film existoval v Krasnogorsku.

Kdy se na poli filmového archivnictví začínala rozvíjet mezinárodní kooperace?

Určitou rozpravu na toto téma lze zaznamenat již v roce 1935 na mezinárodním filmovém kongresu v Berlíně, kde zazněla výzva, aby jednotlivé státy zakládaly filmové archivy. Historickým mezníkem byl ovšem rok 1938. Tehdy se na přehlídce amerického filmu sešlo v Paříži pět lidí ze čtyř institucí – John Abbott a Iris Barry z filmového departementu newyorského Muzea moderního umění, Frank Hensel z Reichsfilmarchivu, Olwen Vaughan z londýnské National Film Library a Henri Langlois ze Cinémathèque Française – a 17. června 1938 založili Mezinárodní federaci filmových archivů FIAF. Až do roku 1945 byly tyto instituce jedinými členy FIAF, neboť následující kongres v New Yorku v roce 1939 pouze lépe definoval povinnosti a práva federace a kongres plánovaný na rok 1940 do Berlína se již neuskutečnil. První poválečný kongres se konal v Paříži v roce 1946, ovšem bez Reichsfilmarchivu, který skončil svou činnost. Navíc jeho představitel Frank Hensel zmizel a všechna pátrání po něm byla marná. Na tomto kongresu byli přijímáni noví členové FIAF, mezi nimi i Československo, takže náš archiv patří historicky mezi prvních deset členů. Zajímavé je, že v zakládající čtveřici archivů byly zastoupeny všechny čtyři základní typy organizací, které se ve světě vyskytují dodnes. Reichsfilmarchiv byl organizací státní s velice silnou podporou státních orgánů; po jeho založení nesměl být v Německu například zničen žádný filmový materiál bez předchozího souhlasu Říšské filmové komory, což se týkalo i filmů pro nacisty z politického či estetického hlediska nepřijatelných. Čili je tu výrazný zásah státu do filmovnictví spjatý i s nemalou podporou hmotnou, jako bylo vybudování prvních moderních depozitářů, nejprve v Dahleu, pak v Babelsbergu (1938). Druhý typ představovala National Film Library, kterou bychom mohli nazvat veřejnoprávní institucí. Filmový departement Muzea moderního umění byl zase specifický z jiného hlediska – od počátku šlo o archiv s vyhraněnou orientací na díla filmového umění. Američané si myslím později uvědomili problematičnost této koncepce, protože nedokázali vždy rozpoznat, co obstojí ve zkoušce času nebo co je z hlediska uměleckého vývoje důležité. Cinémathèque Française pak byla instituce soukromá stojící na jednom nebo dvou lidech s malým okruhem dalších spřízněných duší, mezi něž ovšem patřily velmi významné osobnosti.

Lišily se nějak tyto instituce i v pojetí filmového archivu?

Každá ta instituce přinesla už v začátcích něco typického do činnosti federace. Němci kladli důraz na řádné podmínky pro uložení a uchování filmového materiálu. Britové vnesli do filmového archivnictví – hlavně zásluhou jejich kurátora Ernesta Lindgrena – vědecký prvek. Prosazovali v archivní práci racionalitu a funkčnost a snažili se vyloučit subjektivismus, což bylo v té počáteční fázi velmi důležité. První pracovníci filmových archivů se totiž často rekrutovali z řad nadšenců, milovníků filmu, kteří láskou a vášní



*Vladimír Opěla na valném shromáždění FIAF
v Praze v dubnu 1998
Foto Roman Sejkot*

kompenzovali nedostatek profesionality. Doménou Cinémathèque Française se zase stala prezentace sbírek, šíření filmové kultury, neboť Langlois měl ctizádost udělat z filmového představení událost. Tyto difference se pak v průběhu let se stoupajícím počtem archivů prohlubovaly, protože některé archivy se soustředily jen na exhibici. To mělo jistě svou pozitivní stránku v tom, že se posilovala společenská prestiž filmových archivů. Některé pařížské filmové přehlídky se skutečně odehrávaly za přítomnosti korunovaných hlav a politických i uměleckých špiček. Na druhou stranu například Langlois byl ochoten poskytnout k promítání jedinou kopii, která byla na světě, a vystavit ji tak ohrožení či případnému zničení. Diskuse mezi zastánci vědeckého přístupu a stoupenci důrazu na prezentaci sbírek pokračuje svým způsobem dodnes, ale lze říci, že ve FIAF jednoznačně zvítězil směr, který za hlavní úkol filmového archivu považuje ochranu sbírek. Protože základní zákon FIAF dnes zní: pokud není filmové dílo zabezpečeno, nesmí být předváděno.

To zní příznivcům archivních kin či filmových klubů jistě dost tvrdě. Je v každodenní praxi filmoték tato zásada opravdu uplatňována, nebo je ponechán nějaký prostor pro výjimky?

Renomované archivy tuto zásadu dodržují.

Jak se FIAF vyvíjel v poválečných letech?

Vývoj filmového archivnictví ve světě nabral po válce zcela mimořádnou dynamiku. Na pařížském kongresu v roce 1946 se FIAF rozrostl na prvních deset archivů. V roce 1958, kdy se konal kongres FIAF v Praze, sdružoval už 40 archivů a k dnešnímu dni je to už více než stovka archivů ze všech kontinentů. Samozřejmě, že s růstem archivů a jejich sbírek rostly také problémy spojené s uchováním sbírek, s jejich šířením a výměnou a probíhaly zásadní diskuse o tom, jak správně koncipovat činnost filmového archivu, aby plnil své poslání. Šlo zejména o konflikt mezi subjektivním a objektivním přístupem k filmovým sbírkám. Tento spor vyvrcholil v roce 1959 na kongresu ve Stockholmu, kde se střetli Henri Langlois a Jacques Ledoux. Langlois byl sice zvolen generálním sekretářem, ale když kongres zároveň zvolil Ledoux členem výkonného výboru FIAF, opustil Langlois jednání a přestal se činností federace zabývat. Během několika let pak jeho Cinémathèque Française z FIAF vystoupila. Tento osobní spor měl svým způsobem symbolický rozměr, protože svědčil o profesionálním zrání filmového archivnictví. Tehdy vlastně už jednoznačně zvítězila koncepce moderního filmového archivu jako instituce, jejíž hlavním posláním je filmové sbírky shromažďovat, ochraňovat a zabezpečovat, vědecky zpracovávat a katalogizovat, a teprve když je toto všechno provedeno, může své sbírky samozřejmě také šířit, tedy využívat k estetickým, historickým, výchovným a dalším účelům.

Jaké byly další osudy Cinémathèque Française?

Té se ten subjektivismus v dalších letech tvrdě vrátil. Cinémathèque Française byla reálně i v očích veřejnosti institucí jednoho muže. Na její půdě se scházeli cinéfilové z celé Paříže a vlastně z celého světa. Když byl na jaře 1968 Langlois odvolán, vyvolalo to demonstrativní odpor veřejnosti, který svým způsobem předznamenal události pařížského máje '68. Brzy se ovšem ukázalo, že Langloisovo odvolání bylo zcela oprávněné. V Cinémathèque Française neexistoval žádný katalog filmů, který by evidoval obsah sbírek. Jejich inventarizace dodnes není ukončena. Neexistoval soupis depozitářů, který by informoval o uložení filmů, takže se například vůbec neví, které filmy vzaly za své při tragickém požáru jednoho z depotů počátkem osmdesátých let. Tehdy údajně shořelo kolem 8000 filmů, ale nikdo to neví přesně. Ani tajnůstkářský Langlois neměl přehled, kolik filmů Cinémathèque Française vůbec vlastní. Pro jejich uchování mnoho neudělal, ale co mu nelze upřít – dokázal vzbudit zájem o film a inspiroval řadu lidí, kteří prošli Paříží a později se stali ve své zemi zakladateli filmoték. Vybudoval rovněž zajímavé filmové muzeum umístěné v Palais Chaillot.

Zmínil jste se, že počet členů FIAF dnes již přesahuje stovku. Můžete to upřesnit?

K 31. 12. 1997 měl FIAF 69 členů, 33 provizorních členů a 18 členů přidružených.

V čem spočívá rozdíl mezi jednotlivými formami členství?

Každý, kdo se chce stát členem FIAF, musí projít dvouletým provizorním členstvím, aby během této zkušební doby prokázal, že je schopen plnit povinnosti plnoprávných členů

FIAF. Vedle již zmíněných základních úkolů filmového archivu je další podmínkou členství i důležitá povinnost věnovat 30 % svých prostředků na prezervaci filmů. Archivy FIAF musí pracovat na národní úrovni; mohou být vládní nebo nevládní, ale musí jít o neziskové organizace, nikoli o instituce pracující na komerční bázi. Pro ty archivy, které nejsou s to třeba pro nedostatek finančních zdrojů tyto podmínky splnit, pak existuje kategorie přidruženého členství.

Jak je FIAF strukturován?

Struktura FIAF se za celou dobu jeho existence prakticky nezměnila. Nejvyšším orgánem je valné shromáždění členů, které se schází jednou za rok, aby projednalo otázky související s členstvím ve FIAF a s činností federace. Valné shromáždění rovněž volí představitele FIAF. V čele FIAF stojí prezident, dále generální sekretář, který řídí organizační běh federace, a pokladník, který bdí nad financemi FIAF. Těmto třem funkcionářům je k dispozici malý úřad v Bruselu se třemi zaměstnanci, který zajišťuje veškerou agendu. Jinak valné shromáždění volí ještě desetičlenný výkonný výbor FIAF s dvouletým funkčním obdobím, přičemž jeho členové mohou být zvoleni nejvýš třikrát po sobě. Výkonný výbor pak ze svého středu ustanoví tři vicepresidenty – zpravidla ze tří různých kontinentů –, kteří plní různé speciální úkoly. Prověřují například na místě archivy ucházející se o členství ve FIAF, resp. zda údaje, které o sobě uvedly, odpovídají skutečnosti.

Proč je dobré být ve FIAF? Plynou z členství nějaké konkrétní výhody?

Výhody spočívají především v dlouholeté koordinaci odborné práce a v pravidelné výměně zkušeností. Poté, co ve FIAF převážil onen objektivní přístup k filmovému archivnictví, začala federace vytvářet odborné komise expertů. První taková komise vznikla v roce 1961 – byla to FIAF Preservation Commission, jejímž prvním předsedou se stal ředitel bývalého Státního filmového archivu NDR Herbert Volkmann. Pod jeho vedením se skupina specialistů zabývala širokou škálou otázek spjatých s uchováním filmu. Zkoumala životnost nitrofilmů, životnost acetylcelulóзовých filmů, zkoumala působení vody a teploty na různé typy podkladů, zkoumala vliv čistoty a bakteriálního zatížení depozitářů, zkoumala, jak se chovají různé zvukové či barevné systémy apod. Výsledky těchto výzkumů pak prezervační komise průběžně publikovala. Taková první velice důležitá práce – *Film Preservation* – vyšla v roce 1963. Vedle problematiky prezervace filmů pojednávala o tom, jakým způsobem by měl být filmový archiv organizován, jak by měly být zpracovány kolekce filmů, jak by měly být katalogizovány atd. Následovaly další speciální publikace, například *Preservation and Restoration of Colour and Sound in Films* (1977). Počátkem osmdesátých let pak vznikl *FIAF Technical Manual*, který má formu otevřené publikace průběžně doplňované novými separáty.

Jaké další komise ve FIAF působí?

Vedle prezervační komise je to komise copyrightová – FIAF Copyright Commission. Ta má vlastně nejobtížnější úkol – dohodnout pravidla využívání archivních sbírek

s dalšími dvěma zainteresovanými skupinami, tj. s autory a s filmovými producenty. FIAF se snaží získat pro všechny své členy právo využívat filmové sbírky k nekomerčním účelům na archivní půdě bez souhlasu autorů a distributorů a vede v tomto smyslu jednání s organizacemi zastupujícími zájmy autorů a s FIAPF (Fédération internationale des associations de producteurs de films) sdružující producenty. Jsou to jednání opravdu neobyčejně složitá, která mají jen malou šanci na úspěch, pokud si obě tyto skupiny neuvědomí, že filmové archivy konají mnoho práce i pro jejich budoucnost. Samozřejmě ne všechny archivy dodržují beze zbytku podmínky členství ve FIAF a to svým způsobem tato jednání komplikuje. Proto FIAF připravil etický kodex filmového archiváře, deklaraci, která vymezuje principy chování filmových archivů, že například neposkytnou své sbírky k pirátské výrobě videokazet apod. Zdá se, že k jakési dohodě s autory a producenty dojdeme, i když půjde o kompromis, který plně neuspokojí žádnou ze zúčastněných stran.

Dále pracuje komise katalogizační – FIAF Cataloguing Commission, která studuje problémy spojené s katalogizací, s využíváním moderní techniky při katalogizaci apod. Vyšla již řadu publikací, z těch základních bych mohl jmenovat třeba *Film Cataloguing* (1979) nebo katalogizační pravidla *FIAF The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives* (1991), dále různé studie o využití výpočetní techniky při katalogizaci apod. V příštích letech dojde pravděpodobně k fúzi této komise s další komisí FIAF, a to komisí dokumentační – FIAF Documentation Commission, která se zabývá „nefilmovými“ materiály. Z činnosti této komise vzešlo mnoho zajímavých projektů, z nichž k nejvýznamnějším a nejsložitějším patří *International Index to Film Periodicals*, průběžné bibliografické zpracovávání více než stovky filmových a televizních časopisů z celého světa. Původně vycházel na kartách, pak na mikrofiších a knižně a dnes na CD-ROM. Dalším takovým významným projektem je nyní už třináctisvazkové dílo *International Directory of Cinematographers: Set- and Costume Designers in Film*, kde jednotlivé země zpracovávají stručnou filmografii reprezentantů těchto opomíjených profesí.

Nejmladší z komisí FIAF je Commission for Programming and Access. Ta se zabývá problematikou uvádění filmů v archivních kinech, vytváření vhodných programů, někdy iniciuje sestavení mezinárodní putovní kolekce. Snaží se také definovat podmínky, za kterých by měly být filmové sbírky zpřístupňovány badatelům, protože v různých archivech existují různá omezení daná stavem materiálu. I tato komise již publikovala příručku věnovanou těmto otázkám.

Existují nějaké aktivity FIAF rozvíjené mimo rámec těchto komisí?

Samozřejmě. Pro vnitřní potřebu vytváří FIAF například interní databázi němých filmů a databázi zvukových filmů natočených na nitrocelulózový materiál, aby bylo při případném restaurování možno využít zdrojů ostatních filmových archivů, případně ověřit, zda už daný film nebyl někde restaurován a neplýtvalo se prostředky. Vydává rovněž obecněji zaměřené příručky jako *A Handbook for Film Archive* (1974, 1980) nebo dvanáctijazyčný výkladový slovník *Glossary of Filmographic Terms* či soupis všech existujících filmových a zvukových archivů *World Directory of Moving Image and Sound Archives* (1993). Od roku 1972 vychází rovněž FIAF Information Bulletin, který informuje o tom,



Pohled do zasedacího sálu pražského magistrátu, kde se ve dnech 21. – 22. dubna 1998 konalo v rámci 54. kongresu FIAF valné shromáždění

Foto Roman Sejkot

co se děje v členských archivech; před několika lety se přejmenoval na Journal of Film Preservation, protože právě v prezervaci tkví těžiště práce filmových archivů.

Co vlastně obsahuje ten pojem „prezervace“ filmů? Proč by mělo být právě toto pole působnosti filmových archivů nadřazeno ostatním či alespoň energicky akcentováno?

Prezervace filmů je ochrana filmů za účelem jejich uchování pro budoucnost a týká se zejména ošetření materiálu a jeho uložení. Řadu desetiletí se filmy natáčely na nitrocelulózovou podložku. To je materiál velmi nestabilní, který se okamžitě, jakmile je vyroben, začíná rozkládat. V procesu rozkladu se přitom snižuje zápalná teplota materiálu, takže se může samovznítit už při teplotě 35 °C, což je teplota horkého léta. Stane se tak, je-li materiál vystaven této teplotě po určitou dobu a je-li už jeho konzistence narušená. Byl-li film třeba špatně ukládán, začnou se v něm po čase projevovat určité známky rozkladu, které právě studovala prezervační komise. Nejprve se film při přetáčení jako by jemně lepí, pak se začnou objevovat jakési bublinky, pak nastane odlupování emulze a film začne ostře páchnout po nitrózních plynech, což jsou kysličníky dusíku. To je poslední stadium, kdy se dá film ještě zachránit, protože potom se už nenávratně promění v hnědý prášek. Právě v těch fázích od jemného lepení po rozpad na hnědý prášek může dojít k samovznícení. To má dvě podoby. Buď jde o hoření, přičemž dvacet tun

materiálu shoří za tři minuty při teplotě 1 700 °C a nedá se to žádným prostředkem uhasit, nebo k hoření nedojde, ale vývoj nitrozních plynů, fosgenu, metanu atd., může s kyslíkem vytvořit výbušnou směs a celý depozitář může explodovat.

Je to skutečně tak dramatické?

Ano, je. Tady nejde o žádné plané strašení. Těch požárů bylo mnoho a byly naprosto zhoubné. O depozitáři Cinémathèque Française, kde shořelo údajně na 8 000 filmových kopií, jsme již hovořili. V Mexiku lehla popelem budova filmového archivu, v níž sídlily ještě další instituce včetně restaurace. Dodnes se neví, kolik lidí tam uhořelo. V Hollywoodu zničil požár v šedesátých letech kompletně sklad filmů společnosti MGM, v New Yorku vyhořely depozitáře filmů v roce 1948. K požárům došlo třeba i ve Washingtonu v Library of Congress nebo v Tokiu. I v našem archivu jsme zažili malý požár. Stalo se to v roce 1972, kdy teploty trvale překračovaly 35 °C a jedna kobka se vzňala. Shořelo tam asi 500 krabic filmů, které jsme sice již měli částečně zabezpečené, ale asi 50 dokumentárních filmů nenávratně zaniklo.

Dá se proces rozkladu nitrátových materiálů nějak zastavit?

Zastavit ne, ale vhodným uložením materiálu ho lze velmi výrazně zpomalit. Vhodné uložení znamená teplotu kolem nuly a vlhkost vzduchu 45 – 50 %. Při vyšší vlhkosti nad 65 % už zase vznikají velice příhodné podmínky pro růst plísní na želatinové vrstvě filmu a může dojít ke ztekucení emulze. Vlhkost se zvyšuje zejména při přechodu ze zimního období na letní, kdy velkými teplotními změnami vzniká rosný bod a kondenzace par pak podporuje bujení plísní. Uvědomíme-li si, že 90 % filmových archivů v šedesátých letech nemělo klimatizované depozitáře, tak je jasné, že se plísně vyskytovaly všude. Pokud nebyly depozitáře dokonale izolované, dostávaly se do nich plísně i z venkovního prostředí. To jsou tedy ta nebezpečí, jimž je vystaven nitrocelulózní materiál.

Budovat vhodné depozitáře tedy k trvalému uchování filmů zjevně nestačí.

Určitě ne, je třeba převést filmy na bezpečný podklad. Většina archivů začala od roku 1961 systematicky provádět záchranné kopírování na bezpečný materiál, což byl v té době triacetylcelulózní film. Pro představu o rozsahu těchto prací – členské archivy FIAF zkopírovaly v šedesátých letech každoročně více než deset milionů metrů filmu a ty nejvýznamnější archivy jako ruský Gosfilmofond, National Film Archive v Londýně či berlínský Staatliche Filmarchiv der DDR kopírovaly milion metrů ročně. My jsme v sedmdesátých letech někdy převáděli ročně až 1 700 000 metrů materiálu. Je to zkrátka závod s časem, kterému se nelze vyhnout ani ho nelze vyhrát. Proces záchranného kopírování není dodnes ukončen. Předpokládáme, že v případě našeho archivu budeme s převedením celé sbírky na nehořlavý podklad hotovi někdy v roce 2007. Práce nyní postupují pomaleji zejména proto, že cena suroviny a laboratorních prací vzrostla u nás oproti osmdesátým letům patnáctkrát. Ale i tak převádíme ročně kolem 250 000 metrů.

Jaký je pak osud těch nitrátových filmů po zkopírování? Jsou odsouzeny ke skartaci?

Ne vždycky. Záleží na jejich stavu a kvalitě. Samozřejmě zabezpečeny musí být všechny, ale pokud je ten film – mluvím teď o negativu nebo duplikační kopii – dále schopný kopírování, tak je třeba tento film při periodické kontrole i nadále archivovat. Vždycky je lepší mít film první generace než druhé či třetí, protože každým kopírováním se ztrácí nějaké informace obsažené ve filmovém okénku. Je-li to možné, uchováváme někdy dále i normální nitrátové kopie, abychom měli jednotlivé vývojové etapy kinematografie dokumentovány i původní surovinou. Před první světovou válkou se používal ortochromatický materiál, pak nastal ve dvacátých letech zlom – přišel panchromatický materiál. Pro běžného diváka to není důležité, ale profesionální historik nebo archivář musí mít možnost posoudit, co v jednotlivých obdobích dokázal kameraman nebo režisér s materiálem, který měl takové a takové limity. Kopírováním se informace tohoto druhu ztrácejí. Nitrocelulózové filmy třeba z desátých let obsahují efekty, které už dnes nedokážeme udělat – například ruční nebo strojové kolorování. Proto je nutné tyto původní materiály uchovat co nejdéle, aby mohly sloužit vědeckému bádání.

Kdy vlastně nastal konec nitrátové éry?

To bylo různé. Například ve Spojených státech skončila tato éra v roce 1948, u nás to bylo v roce 1961, v Sovětském svazu v roce 1965, v západní Evropě většinou počátkem padesátých let. Navíc měl ten přechod i v jednotlivých zemích pozvolný průběh. U nás se například již od roku 1955 točily některé filmy na triacetylcelulózový podklad, ale bylo nutné spotřebovat nevyužité zásoby nitrátového materiálu.

Jak konkrétně u nás probíhala v onom přechodném pětiletí volba, na který film bude použit ten nový, bezpečný materiál a na který ten nitrátový? Souviselo to snad nějak s významem projektu?

Ne ne, to záleželo ryze na produkci, na tom, jaký materiál zkrátka obdržela. Někdy tak vznikaly kuriózní a pro nás velice komplikované situace, kdy byl například obraz natočen ještě na hořlavý materiál a zvuk už na materiál triacetylcelulózový nebo naopak. Anebo – což je vůbec to nejhorší – oba tyto materiály se v rámci jednoho dílu i nahodile střídají. To je velice nepříjemné, neboť nitrózní plyny, které se uvolňují z hořlavého materiálu, například odbarvují barevný obraz. První případ je jednoduchý, tam děláme nový přepis té složky, která je na hořlavém materiálu. Mnohem komplikovanější je to u barevných materiálů, protože prakticky až do roku 1989 nám nebyl dostupný materiál na výrobu kvalitního intermediátu. Dnes to už postupně děláme. Začali jsme s přepisem barevných filmů z padesátých let, kde se tento dvojí typ materiálu vyskytuje, například filmů Krškových, Vlčkových ad.

Veškeré filmové sbírky se tedy na celém světě již více než tři desetiletí převádějí na triacetylcelulózový podklad. Tento materiál žádné nebezpečí nestability do budoucnosti neskrývá?



*Vladimír Opěla s Michèle Aubertovou, presidentkou FIAF
a ředitelkou Archives du film du CNC v Bois d'Arcy*
Foto Roman Sejkot

To je právě ten problém. V osmdesátých letech se při výzkumech triacetylcelulózového filmu, které dělala prezervační komise FIAF, ukázalo, že i tento materiál se začíná rozpadat. Objevil se tzv. vinegar syndrom, tj. rozklad triacetylcelulózového podkladu – hydrolytická reakce, při které vzniká kyselina octová. Její pronikavý zápach dal právě tomuto procesu jméno – octový syndrom. Nyní hledají odborníci jeho příčiny. Jedna z teorií tvrdí, že vinegar syndrom vyvolalo kyselé prostředí a přítomnost těžkých kovů a volných radikálů v ovzduší. Ale mohla to způsobit i technologie výroby triacetylcelulózové suroviny, protože zpočátku se mezi bází a emulzí používalo u některých materiálech pětimikronové mezivrstvy nitrocelulózy, která mohla tyto procesy iniciovat. Takže i nyní stojíme před problémem, že by se některé tyto materiály mohly rozpadat. Někde už se to ostatně stalo. V sedmdesátých letech se objevil nový perspektivní materiál, a to na bázi polyesterové, který je nejméně stokrát trvanlivější než triacetylcelulózová podložka. Tento nový materiál má nevýhodu v tom, že je tvrdší a vůči promítacím aparátům agresivnější. Nicméně když se tento materiál dostal počátkem devadesátých let na náš trh, ihned jsme na něj přešli. Tento nový materiál nyní používáme k pořizování duplikačních kopií, duplikátních negativů a prezervačních kopií. U kopií, u nichž předpokládáme intenzivnější využívání na různých přehlídkách nebo ve filmových klubech, zůstáváme i nadále u triacetátového materiálu, protože tyto kopie budou po nějakých 250 nebo 300 představeních stejně vyřazeny. Samozřejmě i při ukládání těchto dvou materiálů

hraje klíčovou roli teplota a vlhkost vzduchu v depotu. U černobílého materiálu stačí 10 °C a 50 % relativní vlhkosti, ale barevné filmy by měly být uchovávány v záporných teplotách. FIAF z ekonomických důvodů doporučuje -5 °C a 30 % relativní vlhkosti, Kodak jde ještě dál a doporučuje -18 °C a 30 % relativní vlhkosti. To je samozřejmě velice nákladná záležitost, protože musíte vytvořit depot, který má charakter suché ledničky, musíte zabránit pronikání vlhkosti z okolního prostředí do relativně velkého prostoru.

Opakovaně jste hovořil o „zabezpečení“ filmu. Co to přesně znamená? Kdy je film z hlediska filmového archivu zabezpečený?

Pokud se film zachoval v originálním nebo nějakém duplikátním negativu nebo duplikační kopii na nitro, musíme v případě negativu zhotovit duplikační kopii. To je jemnozrná kopie, která zachová všechny hodnoty negativu. Nesmí se používat k promítání, slouží výlučně jako matrice ke zhotovení nového dupnegativu. U barevných materiálů je to ještě složitější. Máte-li originální barevný nitrocelulózový negativ, je nutné ho převést přes barevnou duplikační kopii, tzv. intermediát pozitiv, na intermediát negativ. To jsou dva intermediáty, které je třeba mít k zabezpečení barevného filmu. Jeden metr intermediátu stojí 70 Kč, takže si dovedete představit, kolik stojí zabezpečení celovečerního filmu o 2 500 nebo 3 000 metrech. Nebo můžete také vyrobit tři černobílé výtahy barev.

Vraťme se ještě jednou k FIAF. Tato federace sdružuje filmové archivy, kterým leží na srdci přednostně otázky prezervace filmů. Existují ve světě ještě jiné, třeba jinak orientované organizace filmových archivů?

FIAF je B organizace UNESCO, tj. jde o dominantní organizaci na poli filmového archivnictví, nicméně FIAF sám inicioval vznik dalších federací filmových archivů s vyhraněným zaměřením. Je to například Fédération internationale du film sur l'art (FIFA), Association internationale du cinéma scientifique (AICS) a Comité internationale du film ethnographique et sociologie (CIFES). FIAF spolupracuje s organizací amatérského filmu a rodinného filmu UNICA a dále s organizacemi, které se sice věnují jiným typům záznamů, ale v rámci své činnosti sbírají i záznamy obrazové. Velice plodná a inspirativní je spolupráce se zvukovými archivy, s nimiž prezervační komise FIAF pořádá od roku 1983 společná technická sympozia, na nichž si filmové, televizní a zvukové archivy vyměňují zkušenosti. Jinak velice důležitá jsou sympozia, která se pořádají od roku 1972 vždy při kongresu FIAF a mají různá historická témata, například brightonská škola nebo vznik národních škol animovaného filmu. My jsme na kongresu v Karlových Varech v roce 1980 tematiku sympozií rozšířili o témata obecně archivní, když jsme jedno sympozium věnovali otázkám selekce audiovizuálního materiálu. Sympozia při letošním kongresu v Praze měla témata, která dnes hýbou filmovými archivy – problémy digitalizace obrazových záznamů, statických i kinetických, a etika restaurování uměleckých děl – společné téma filmových archivů i dalších kulturních institucí.

Dělá FIAF něco také pro výchovu nových generací filmových archivářů?

Samozřejmě, protože žádná škola s takovou specializací na světě neexistuje. Od roku 1973 pořádá FIAF měsíční i delší kurzy pro začínající pracovníky filmových archivů – FIAF Film School. Adepti jsou vždy soustředěni u nějakého významného archivu, kde se seznamují se základy filmového archivnictví v celé jeho šíři včetně chemických, fyzikálních či mechanických aspektů problematiky, neboť i tyto znalosti patří k profesionální výbavě filmového archiváře. Tyto filmové „školy“ proběhly opakovaně v Berlíně, Kodani, Londýně a letos bude první takový kurs na americké půdě v Rochesteru.

Jak se na činnosti FIAF podílel v průběhu těch uplynulých desetiletí pražský Národní filmový archiv?

Myslím, že náš podíl je od počátku dosti výrazný. Již v roce 1946 přišel Jindřich Brich-ta na pařížském kongresu s významnou iniciativou, aby každý archiv zpracoval národní filmografii. To byla myšlenka tehdy naprosto nová a my jsme patřili k prvním archivům, které tento úkol splnily. Začali jsme vydávat řadu filmografických prací, jejichž druhá generace vychází nyní v devadesátých letech v podobě vícesvazkového katalogu *Český hraný film*. Další význam našeho archivu v rámci FIAF tkví v tom, že jsme se pro mnoho zahraničních archivů stali vzorem v tom, jak shromáždit kolekci národní filmové produkce. My máme 66 % hrané produkce němé éry, z období 1930 – 1991 nám chybí jen 11 celovečerních titulů, nepočítám-li cizojazyčné verze. To je malý zázrak. Hranou tvorbu natáčenou ještě na nitrocelulózový materiál máme již z 90 % převedenou na bezpečný podklad. To je něco, co nám všechny evropské archivy závidí, o amerických ani nemluvě. Pokud se týče katalogizačních prací, začínali jsme s nimi za pomoci režisérů a pamětníků jako první již v roce 1952, po nás v roce 1958 s nimi začal Gosfilmofond. V některých zemích se tyto práce rozjíždějí teprve dnes. V roce 1968 jsme uspořádali první mezinárodní seminář o identifikaci starých němých filmů. Tím se pak inspirovala ona sympozia pořádná při kongresech FIAF a věnovaná například brightonské škole, slapsticku apod. O respektu, jemuž se dlouhodobě náš archiv těší, svědčí i skutečnost, že jsme jako malá země letos pořádali kongres FIAF již potřetí. Zpracovali jsme pro FIAF českou část onoho dvanáctijazyčného výkladového slovníku *Glossary of Filmographic Terms* a připravili jsme 10. svazek *International Directory of Cinematographers, Set- and Costume Designers* věnovaný Československu. Podíleli jsme se rovněž na práci katalogizační i prezervační komise, kde jsme zejména ve spolupráci s kolegy z bývalé NDR zpracovali některé kapitoly pro již zmíněný *FIAF Technical Manual*. Já sám jsem psal například o mikroklimatu filmových archivů nebo o budování depozitářů pro filmový materiál a kolegové z NDR pak byli mými oponenty. Tato spolupráce bohužel skončila v roce 1990. Dnes už žádný filmový archiv nemá z ekonomických důvodů možnost provádět tak složité technické výzkumy, jaké jsme dělali dříve my ve spolupráci s přírodovědeckou fakultou Karlovy university a s Filmovými laboratořemi Barrandov za opravdu minimální náklady.

Navzdory doporučením UNESCO i Rady Evropy, navzdory usnesením vlád i parlamentů je osud audiovizuálního kulturního dědictví na prahu druhého století kinematografie

ILUMINACE

O FIAF a filmovém archivnictví

stále nejistý. Legální depozit, pokud vůbec existuje, se většinou týká pouze kopií a to je pro budoucnost zajištění nedostatečné. Převážná část barevných filmových materiálů není navíc uložena v podmínkách, které by umožnily jejich uchování na staletí. Takže dnešní generace filmových archivářů řeší stejný problém jako jejich předchůdci – jak zabránit zkáze, jak zajistit budoucnost sbírek současných a jak budou vypadat sbírky budoucí.

(březen – duben 1998)

Připravil Ivan Klimeš

*Edice a materiály***Vladimír Šmejkal***Neznámý spolutvůrce české avantgardy*

Historie českého filmu zná jméno Vladimíra Šmejkal (sám se důsledně podepisoval jen jako Vlád'a Šmejkal) především jako spolupracovníka Čenka Zahradníčka z poloviny třicátých let. Již dobový tisk prezentoval jejich snímky *Atom věčnosti*, *Ruce v úterý* a *Příběh vojáka* především jako dílo Zahradníčkovo. Ten podíl Vladimíra Šmejkal nepopíral, ale zdůrazňoval jen jeho přínos scenáristický. Zahradníčkova pamětnická vystoupení v posledních dekadách jeho života dále upevňovala představu o tom, že autorem pozoruhodných avantgardních filmů, které měly ve své době mimořádný ohlas i v zahraničí, byl právě on. Běžně je proto považován za režiséra uvedených snímků (i na základě úvodních titulků filmů, v nichž Vladimír Šmejkal buď není uveden vůbec, nebo je zmíněn pouze jako autor scénáře¹⁾).

Otázka geneze a autorství všech tří projektů se ukázala jako naléhavá při studiu scénářů, které NFA získal a které jsou předmětem naší edice. Nejprve se ale pokusíme zodpovědět, kdo vůbec byl Vladimír Šmejkal, čím byl motivován jeho zájem o film a jak probíhala jeho spolupráce se Zahradníčkem.

* * *

Čeněk Zahradníček (11. 4. 1900 – 12. 11. 1989) byl laborantem a později vedoucím laboratoře úzkého filmu u firmy Sufra-film a ve dvacátých letech natáčel jako kameraman krátké filmy.²⁾ Na základě informací z Pathé-revue je zřejmé, že se Zahradníček aktivně podílel na rozvíjejících se aktivitách amatérského filmu. Byl jedním ze zakládajících členů Pathé klubu, členem Pathé-revue, jednatelem klubu (1932 – 1934) a členem výboru. S členy Pathé klubu zorganizoval produkční skupinu PZK (tvořili ji Robetr Miloš Procházka, Čeněk Zahradníček a František Krystlík),³⁾ která se představila často citovaným, leč nedochovaným filmem *Město, jak ho vidí pes*.⁴⁾ Skupina PZK

-
- 1) Znění úvodních titulků podle kopií archivovaných v NFA: *Atom věčnosti* – „Čeněk Zahradníček uvádí Atom věčnosti.“ *Ruce v úterý* – „Sujet VI. Šmejkal.“ (Zahradníčkovo jméno uvedeno není.) *Příběh vojáka* – „Čeněk Zahradníček Praha předvádí Příběh vojáka.“ „Sujet VI. Šmejkal.“
 - 2) Jiří H a v e l k a, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Čs. filmový ústav (interní strojopis), Praha 1979, s. 294. Soupis filmů Č. Zahradníčka zatím neexistuje. Sám se zmínil o tom, že v roce 1925 natočil se svým přítelem na 10 mm film snímek *Kalibr 32* (viz Č. Z a h r a d n í č e k, *Malá vzpomínání*. „Filmovým objektivem“ 6 (14), 1966, č. 8, s. 154). Podle M. Berta uvedl Zahradníček také někdy na přelomu dvacátých a třicátých let film *Svět ze 20 cm*, v němž přiblížil s předsádkovou čočkou luční kobylky, brouky, hlemýžďe ad. Viz M. B e r t [Robert Miloš Procházka], *Svět „ze 20 cm“*. „Pathé-revue“ 4, 1935, s. 183.
 - 3) Viz František T i c h ý, *Film v první osobě*. „Pathé-revue“ 2, 1933, s. 156 – 157.
 - 4) Nabízí se otázka, právě v souvislosti s následujícím případem Šmejkalovým, kdo byl hlavním autorem tohoto „jástevního filmu“. O filmu, který natočila skupina PZK, viz MIB., II. veřejné předvádění. „Pathé-revue“ 2, 1933, s. 71; F. T i c h ý, c. d., s. 156.

hodlala také natáčet zakázkové snímky,⁵⁾ o jejich realizaci jsme však nenalezli bližší zprávy. V roce 1935 se skupina PZK rozpadla.⁶⁾ Ze zpráv v *Pathé-revue* dále zjišťujeme, že na předvádění amatérských filmů později Zahradníček uvedl jen snímek z dovolené a své další ohlášené záměry nerealizoval.⁷⁾

V období 1934 – 1935 Zahradníček spolupracoval s Vladimírem Šmejkalem. Koncem roku 1935 nebo na počátku 1936 Šmejkala angažoval E. F. Burian. Jako kameraman se pak podílel na vzniku scénických filmových obrazů pro představení Wedekindova *Procitnutí jara* (premiéra 3. 3. 1936), pro nové nastudování Máchova *Máje* (premiéra 6. 6. 1936) a pro inscenaci Puškino-va *Evžena Oněgina* (premiéra 26. 1. 1937).⁸⁾

V roce 1937 nastoupil Zahradníček do *Aktuality* a ve zpravodajském filmu pracoval až do února 1948, kdy byl propuštěn. V padesátých letech pracoval jako dělník. Pak se mu podařilo vrátit se k amatérskému filmu a dlouhá léta působil externě v Ústavu pro kulturně výchovnou činnost jako organizátor hnutí amatérského filmu a jeho archivář.

Na začátku sedmdesátých let byl Čeněk Zahradníček přizván teatrology k rekonstrukci filmových materiálů pro Burianovy předválečné inscenace. Ze zachovaných filmových materiálů tehdy vytvořil tři filmy – *Máj*, *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin*, které se často objevují v retrospektivách české avantgardy.

V kolektivně vznikajících filmových projektech Zahradníček vždy vystupoval především jako kameraman a také jeho průběžná publikační činnost byla od třicátých let zaměřena především na technické otázky amatérské kinematografie. Náš průzkum nepřinesl žádná přesvědčivá zjištění o skutečně autorských ambicích Čenka Zahradníčka.

* * *

Vladimír Šmejkal (24. 10. 1902 – 26. 8. 1957) proslul především jako amatérský loutkář. Díky sběratelskému zájmu Jana Nováka se podařilo shromáždit alespoň část z jeho autorské divadelní a filmové tvorby, nicméně hlubší poznání této podivuhodné osobnosti leží stále ještě před námi.⁹⁾

5) Např. v roce 1933 byla skupina „požádána ředitelem Odkolkových závodů panem Fuchsem [...], aby natočila pro výchovné kurzy těchto závodů celou řadu instruktivních filmů“. Viz *Z činnosti členů*. „Pathé-revue“ 2, 1933, s. 160.

6) „Film 12... poslední film rozpadnuvší se skupiny PZK, jenž je studií záběrů světlem při celkovém podřadném námětu – karetní hry.“ Viz M. B e r t [Robert Miloš Procházka], *Točí se...* „Pathé-revue“ 4, 1935, s. 129. Film se s největší pravděpodobností nezachoval.

7) O snímku z dovolené a o zdařilé výrobní značce viz P. R o c h ý r a, *III. veřejné předvádění amatérských filmů*. „Pathé-revue“ 3, 1934, č. 1, s. 5, 6; o filmu *Nedělička, neděle* viz *Z činnosti členů*. „Pathé-revue“ 1933, s. 95. V roce 1934 glosoval tentýž časopis ohlašovaný film *Neděle, nedělička* takto: „Dále se do vídám, že před založením klubu panem Z., začatý film [...] bude určitě do 10 let dokončen. Bude to asi film retrospektivní, líčící nedělní zvyky boдрých Pražanů v letech 1929 – 1940 [...]“ viz *Život v klubech*. „Pathé-revue“ 3, 1934, s. 81. O přípravě sportovní grotesky a o tom, že nebyla natočena viz „Pathé-revue“ 2, 1933, s. 14 a 64.

8) Burianův podíl na koncepci scénických obrazů je patrný ze srovnání dvou verzí zachovaného filmového materiálu k jeho inscenaci *Máje* v roce 1935 a 1936. Pro první uvedení natáčel filmové obrazy Jiří Lehovec (premiéra 16. 4. 1935), pro druhé nastudování Zahradníček. Toto téma bude předmětem samostatné publikace autorky.

9) Srov. Jan N o v á k, *Kdo byl Vládka Šmejkal?* „Československý loutkář“ 17, 1967, č. 12, s. 207; Alice D u b s k á, *Vladimír Šmejkal, muž tří talentů*. „Loutkář“ 48, 1998, č. 1 – 2, s. 32 – 34. Viz též vzpomínky Jana Nováka v tomto čísle *Iluminace* na s. 165 – 168.

Na základě vzpomínek pamětníků se traduje, že jako mladší syn byl rodinou předurčen k tomu, aby převzal živnost – řeznický krám v ulici Karoliny Světlé na Starém Městě Pražském, v němž patrně léta pracoval.¹⁰⁾ Ve čtyřicátých letech se stal úředníkem v papírenském podniku Hugo C. Urban – Emmrich,¹¹⁾ v padesátých letech pak působil jako vychovatel učňovské mládeže.

Své původní povolání řezníka, „koňského handlíře a výrobce koňského salámu“¹²⁾, si Vladimír Šmejkal ošklivil. Cítil se být básníkem a útočiště hledal ve světě umění; na přelomu dvacátých a třicátých let ho oslnila devětsilská avantgarda a surrealismus. Postrádal sice akademické vzdělání, zato se stal náruživým čtenářem uměleckých časopisů, knih moderních českých edic, pravidelným návštěvníkem divadel a biografů. Ve svých pracích citoval např. Guillaumea Apollinaira, Alexandra Tairova, Jeana Epsteina, hudební doprovod hledal ve skladbách Clauda Debussyho či Igora Stravinského. Blízká mu byla zvláště poetika E. F. Buriana, s nímž se potkával i v zákulisí¹³⁾ a jehož postupy se snažil uplatnit i ve své režijní práci.

Šmejkalův starší bratr Jaroslav (25. 12. 1896 – 20. 9. 1977), absolvent obchodní akademie a pak zaměstnanec pražského magistrátu,¹⁴⁾ měl rovněž literární ambice. Pokoušel se o drobné prózy, básně, překládal z francouzštiny. V rodině se tradovalo, že se celý život pokoušel napsat román. Ve dvacátých letech vytvořili sourozenci Surrealistické divadlo bratří Šmejkalů.

První ze zachovaných rukopisných textů, který nese podpis obou bratrů, byl dokončen 16. listopadu 1925. Jmenoval se Tigra – a příběh osudové lásky dvou bratrů k jedné dívce dospěl pouze k prvnímu dějství. Dále následovaly hry Atom věčnosti (únor 1927), Láska v láhvi – Surrealistická robinsonáda na vlnách Fantas-oceánu (podzim 1927), Taková je věčná hra lásky¹⁵⁾ a Pštroší srdce (říjen 1929).

Mladší bratr Vladimír byl literárně činný od školních let: psal a ilustracemi provázel deníkové záznamy, fejetony, úvahy, veršovanky i povídky. Jedním z jeho prvních dramatických pokusů byla „satira o jednom dějství“ Tři postavy hledají autora, kterou dedikoval svému bratrovi (březen 1925). V roce 1928 vzniklo jeho „surrealistické drama“ podle námětu Julese Superviella

10) Dílčí údaj poskytuje Nová pražská konskripce 1920 – 1948. V kartě Šmejkal Matyáš jsou uvedeny mj. i údaje o jeho synovi Vladimírovi, který byl označen jako obchodník, uvedeno je i číslo pracovní knížky 38 026. Viz *Nová pražská konskripce*, Archiv hlavního města Prahy.

11) Podle ústní informace pana Bohumíra Koubka se Šmejkal vyučil také typografem. Ověřit tento údaj se dosud nepodařilo.

12) Takto byl označen jeden z hrdinů divadelní hry Atom věčnosti bratrů Šmejkalových v roce 1927, viz rukopis hry, s. 1. Soukromý archiv J. Nováka.

13) Stopu Šmejkalova vztahu k E. F. Burianovi jsme našli v Památníku národního písemnictví, v Kabinetu E. F. Buriana. Divadlu věnoval soubor výstřižků fotografií z novin a časopisů z divadelních představení a filmů z let 1937 – 1940, který naznačuje jeho široký kulturní zájem (Ruské divadlo, Moskevské židovské divadlo, Emil Jannings, výprava Vlastislava Hofmana, Emanuela Famíry i Jindřicha Honzla, fotografie Charlie Chaplina, Simone Simona, Leopoldy Dostalové, Kocoura Felixe aj.). Prezentace – způsob nalepení výstřižků na plakátech Pražských veletrhů ze září 1940 – napovídá o zájmu laického milovníka. Kabinet E. F. Buriana. Literární archiv PNP v Praze.

14) U pražské obce byl Jaroslav Šmejkal zaměstnán od 16. 7. 1916, nejprve jako účetní oficiál u berního úřadu, pak vrchní účetní revident a posléze roku 1939 vrchní účetní tajemník ústřední městské účtárny. Viz *Almanach hl. města Prahy 1922* (dále jen *Almanach*), s. 176 a 245; *Almanach 1930*, s. 77; *Almanach 1938*, s. 52; *Almanach 1939*, s. 72. Další informace zatím nemáme k dispozici.

15) Hra je fragmentem hry Atom věčnosti. Na obálce je uveden rok 1928, poznámka uvádí, že se hra provozovala v průběhu roku 1927.

Mlč Evro¹⁶⁾ a v závěru téhož roku se pokusil o veršovanou hru Ta-muž a Ten-žena (prosinec 1928 – únor 1929). Nedatován je jeho text *Les exemples*, Dada, který patrně spadá do tohoto období. Pro úplnost zmiňme ještě dramatizaci námětu Guillaumea Apollinairea *Carnevale* z dubna 1941, kterou autor věnoval svému bratrovi k svátku.

Rukopisné texty sešitového formátu bratrů Šmejkalových byly vkládány do obálek s kolážemi, které napodobovaly avantgardní typografii.¹⁷⁾ Režijní poznámky, které v textech čteme, dávají určitou představu o inscenaci her, jež počítala s využitím např. voice-bandu, megafonů, s inscenací rozhlasového vysílání, využitím ruchů apod. Podle několika ručně vepsaných poznámek je zřejmé, že pokud bratři hry inscenovali, pak v nich vystupovali společně se svými přítelkyněmi. O skutečné podobě inscenací však nevíme nic konkrétního. Jisté je, že některé z her sehráli i několikrát.¹⁸⁾

Ve svých hrách se snažili bratři Šmejkalové – zvláště Vladimír – vyjádřit prostřednictvím výstředních dějových peripetií, absurdních zápletek a nejrůznějších citací, parafrází, symbolů i úvah – své vnitřní problémy. Tížilo je vědomí osudové determinace, pocit nesmyslnosti života, v němž se nelze dobrat pravdy, a proto je nutné unikat do neskutečného světa fantazie. Utkvělým motivem jsou při tom marné či nevydařené milostné pokusy.¹⁹⁾ Texty jsou svéráznou až inzitivní reflexí modelů a atributů avantgardní poetiky.

Únik z reality do říše fantazie a možnost realizovat umělecké sny poskytla Vladimíru Šmejkalovi nejprve scéna amatérského loutkového divadla Říše loutek, kam začal docházet v roce 1929.²⁰⁾ Našel zde unikátní společnost – pod patronací manželů Suchardových se zde po léta scházeli lidé nejrůznějších profesí – lékaři, úředníci, učitelky, dělníci, studenti – lidé úspěšní i méně úspěšní... Toto tolerantní a velmi přátelské prostředí se stalo Vladimíru Šmejkalovi celoživotním útočištěm. V průběhu téměř tří desetiletí tu působil jako režisér, herec a v posledních letech i jako pedagog, a také jako autor loutkových her pro děti.²¹⁾

16) V roce 1946 připsal V. Šmejkal do rukopisu poznámku o tom, že sice hru sestavil s použitím textu románu Julese Superviella *Muž divokých krajů*, který vyšel v českém překladu E. Čupry v edici Odeon v březnu 1927, avšak že ho srovnání vede k tomu, že nešlo o dramatizaci, ale spíš byl knihou jen „inspirován“. Srov. Vladimír Šmejkal – Jules Supervielle, *Mlč Evro! čili Muž se třema rukama. Surrealistické drama*. Rukopis, Praha, srpen 1928. Poznámka je vepsána na nečíslovanou stranu rukopisu na závěr. Text existuje i v autorově strojopisu z roku 1946. Soukromý archiv J. Nováka.

17) Autorem obálek byl zřejmě V. Šmejkal, který ve stejném stylu vytvářel koláže ke svým filmovým scénářům i k textům soukromé povahy (některé z nich se zachovaly v soukromém archivu paní Bohumily Urbanové).

18) Taková je věčná hra lásky se hrála 17. 4. 1927 v Úvalech, 4. 6. 1927 v Praze a 15. 8. 1927 ve Vrdech; *Mlč Evro* byla uvedena v sobotu 24. 11. 1928 v Úvalech; komedie *Ta-muž a Ten-žena* byla uvedena 31. 3. 1929 v Úvalech. Ve hře *Taková je věčná hra lásky* je zmínka o inscenacích. Starý režisér říká: „Vzpomínáte si heroino! Jak tenkrát večer v roce 1927 (22 km východně od Prahy) plnil se sál do posledního místa... Pak zahoukala dvakrát auto-trubka a již to začalo.“ Viz rukopis hry, s. 2. Soukromý archiv J. Nováka.

19) Nepokryté je problém artikulován zejména v dramatu *Taková je věčná hra lásky*: hrdinku Bianku toužebně pronásleduje Handlř-Básník. Když ji konečně uchopí, postaví ji na zem a dí: „Oh, já bláhový se domníval, že uchopil jsem v náruč sen. A zatím držím pouze – ženu.“ Bianka ho pak revolverem vyhání ze scény a hodlá ho zabít, i když ví, že „naše hra končí, ale hra lásky je věčná“. Viz rukopis hry, s. 9 a 11. Soukromý archiv J. Nováka.

20) Do souboru ho uvedl František Staněk, který v letech 1927 – 1936 působil v Říši loutek jako jevištní technik. Viz Fr. A. V. St., *Muži nestárnou!* „Suchardovci“ III., 1952 – 1953, Oběžník 1 – 2, s. 6.

21) Šmejkal napsal čtrnáct her pro děti a byl spoluautorem řady dalších. Jednou z jeho vrcholných inscenací byla *Pohádka pošácká* (1936). Podle vzpomínek B. Koubka Šmejkal navštívil Karla Čapka a požádal ho o souhlas s dramatizací. Čapek prý řekl: „Pane, to není možné, to nepůjde předělat pro loutky,



Vladimír Šmejkal

Šmejkal byl nejen návštěvníkem kin, ale ze zmínky v Kinorevui se dozvídáme, že měl s filmem i praktickou zkušenost. V Poznámkách kinoamatéra²²⁾ vzpomíná na „vousatý a vlasatý film“, tj. na první amatérské rodinné snímky, které nesnesly nůžky, neboť se nedaly upravit, a které jsou přesto „jako sýr a víno“. V druhé poznámce, nazvané Pravdivější než pravda popisuje svou zkušenost s filmovou montáží. Když propojil několik záběrů ze svatby kamaráda s dalším filmovým materiálem, byl svědkem vzniku nové skutečnosti. V ní svatebnímu průvodu mávala školní dívka, strážníci zastavovali auta na křižovatkách, letecká eskadra kroužila v povětří a ozbrojená jednotka jim vzdala čest zbraní. Závěrečný záběr nevěsty se prolнул do obrazu přepychové ložnice ve výkladní skříni, v níž se náhodou zrcadlily právě projíždějící dětské kočárky.

V období 1934 – 1935 pak Šmejkal se Zahradníčkem natočil podle svých tří scénářů filmy *Atom věčnosti*, *Ruce v úterý* a *Příběh vojáka*. Byly však uváděny především pod jménem Čeňka Zahradníčka a tato okolnost byla patrně jedním z důvodů rozchodu autorské dvojice, i když se konec spolupráce spojuje zpravidla se Zahradníčkovým odchodem k Burianovi.²³⁾

ale jestli to chcete zkusit, tak to zkuste.“ Šmejkal pak adaptoval pro loutkovou scénu i Čapkovu Tuláckou pohádku, ale ta se již pro technické potíže neinscenovala. Bohumír Koubek. NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Osobnosti české kinematografie, AVK 307/1.

22) Vláďa Š m e j k a l, *Poznámky kinoamatéra*. „Kinorevue“ 1, 1935, č. 2, s. 5.

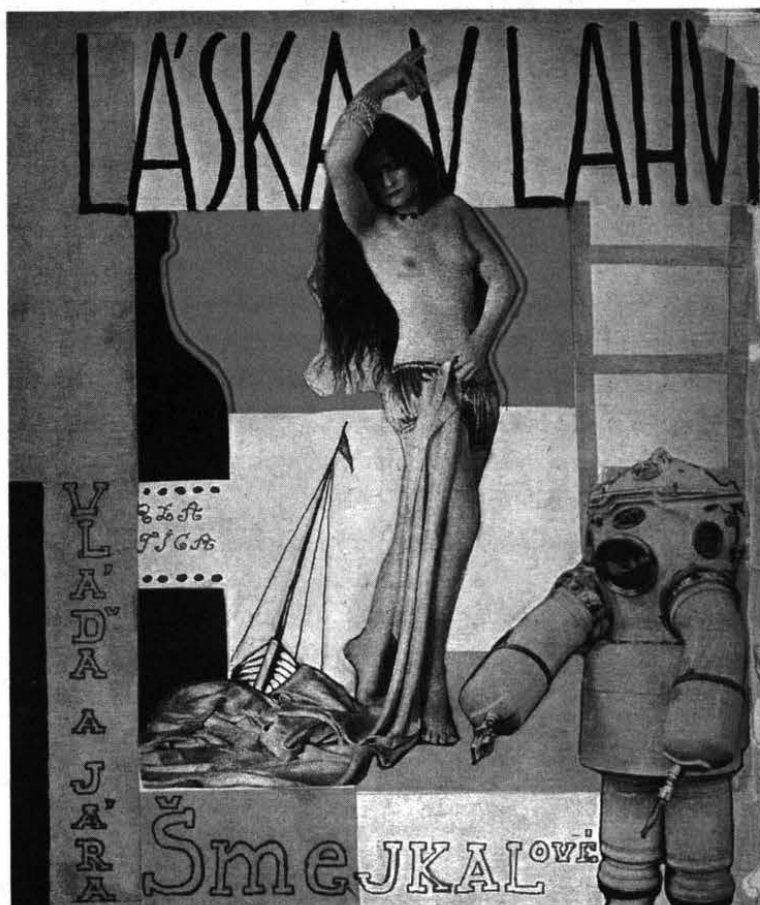
23) Šmejkalova přítelkyně o tom píše: „...byl idealista. Měl vždy velkou radost z úspěchů, s nadšením přistupoval k další práci, ale zůstával skromně v pozadí. A tak stačil mu morální úspěch, ostatní výhody přenechával tomu druhému. Nějak zase došlo k omezení spolupráce se Zahradníčkem.“ Milena C h l a p c o v á, *To byl ten krásný čas...* „Suchardovci“ III., 1952 – 1953, Oběžník 1 – 2, s. 12.

VLÁDA ŠMEJKAL



ATOM
VĚČNOST I.

1933.



Obálky Vládi Šmejkal k jeho textům



Obálky Vládi Šmejkal k jeho textům

Vladimír Šmejkal pak řady amatérských filmařů opustil. Scénář *Svět si hraje s koulí* publikoval roku 1939 pod jménem své přítelkyně Mileny Chlapcové.²⁴⁾ V roce 1955 ještě naposledy vzal do rukou amatérskou kameru a natočil na 8 mm film obrázek *Den mého dětství*.²⁵⁾ Vladimír Šmejkal zemřel jako starý mládenec, předčasně ve svých pětapadesáti letech. Podle svědectví jeho přátel však až do konce života snil o realizaci svého scénáře – *Láska v láhvi* – z roku 1933.²⁶⁾

Filmové projekty Vladimíra Šmejkalova – scénáře a témata

Šmejkalova filmová tvorba navazuje na jeho předchozí práce divadelní jen volně. Autor „řeší“ stále tytéž problémy, ale hledá pro ně nové způsoby vyjádření, a to z hlediska technických i realizačních možností amatérského filmu.

Scénář filmu *Atom věčnosti* koncipoval Šmejkal jako „fotogenickou báseň“ a uvedl ho citátem z Jeana Epsteina: „Není příběhů, nejsou, než situace bez konce a bez počátku.“ Z divadelní hry převzal pouze název a téma milostného rozčarování.²⁷⁾ Demonstruje ho na vztahu dvojice, který končí dívčinou sebevraždou. Když pak byl film v Pathé-revui interpretován jako „příběh svedené a opuštěné“, která končí svůj život z důvodu těhotenství, autor se proti tomuto výkladu ohradil. V článku *Hledáme cestu, ale nebloudíme!* rozvedl myšlenku Epsteinova citátu v tom smyslu, že „fotogenická báseň bílých a černých vteřin, od začátku až do konce, není nežli škála dojmů mladých lidí – muže a ženy, a má dvě kategorie obrazů: obrazů viděných a obrazů myšlených“. Smrt dívky je podle Šmejkalova důsledkem jejího rozčarování, „hrůzné představy příštích dnů“.²⁸⁾

Látku divadelní hry *Láska v láhvi*²⁹⁾ využil Vladimír Šmejkal nejen pro loutkové divadlo, ale i pro dvě verze filmového scénáře. Jedna není datována, druhá byla dokončena v prosinci 1933.

24) Milena Chlapcová, *Svět si hraje s koulí*. „Amatérská kinematografie“ 4, 1939, č. 8, s. 171 – 174. Tento scénář zfilmoval plzeňský amatér Jan Praibíš na 9,5 mm film. Snímek se umístil na prvním místě v soutěži, kterou pořádal Český klub kinoamatérů v Plzni 19. 3. 1942. Viz BEN [Robert Miloš Procházka], *Svět si hraje s koulí*. „Český kinoamatér“ 7, 1942, č. 5, s. 76.

25) Šmejkalův „rodinný snímek“ odráží pohodu letního dne v Suchdole nad Lužnicí v okolí srubu, v němž trávily prázdniny rodiny z okruhu Říše loutek. Snímek byl natočen na 8 mm barevný film a je ve vlastnictví dědiců Čestmíra Davida.

26) Např. podle výpovědi sochaře Bohumíra Koubka hledal V. Šmejkal při jejich společných procházkách „hotová místa“ pro realizaci filmu *Láska v láhvi*. Kameramanem snímku měl být filmový amatér z Říše loutek. Rozhovor s B. Koubkem, viz poznámka č. 20.

27) Také ve filmu *Atom věčnosti* končí vztah selháním, obdobně jako ve hře *Taková je věčná hra lásky*. Podle V. Šmejkalova je rozchod dán tím, že zatímco dívka ve filmu propadne své iluzi o muži, kterého si představuje dokonce jako koncertního mistra, muž ji „vidí nezměněnou“ – a proto ji opouští. Viz Vladimír Šmejkal, *Hledáme cestu, ale nebloudíme!* „Pathé-revue“ 4, 1935, č. 7, s. 89 – 90.

28) Tamtéž.

29) Rozvětvený děj divadelní hry lze popsat asi takto: Mořeplavec hledá na rozbouřeném moři lásku, z vody pak vyloví láhev a v ní nabídku k seznámení se Sirénou-Irenou, jež však hledá zedníka. Mořeplavec vypráví děsivou námořnickou historku. Siréna-Irena se s mořeplavcem sblíží, ale pak dá na čas přednost muži ve skafandru, který jim vylovil slunce a s nímž ji pojí záliba v charlestonu. Nakonec se vrátí k námořníkovi. V závěru opouštějí hlavní aktéři Miss Fantasií a směřují k lodi Skutečnosti. „Všichni seřadí se s prapory v rukou k prostnému cvičení. Hudba hraje sokolský pochod dorostenců.“ Všichni zpívají „Zachraňte nás! Prosíme vás! Máme toho dost. Z Fantasiie vraťme se v holou skutečnost.“ Viz rukopis hry, s. 40 – 41. Soukromý archiv J. Nováka.

Za starší považujeme nedatovaný rukopis, nadepsaný Filmové scenario (viz následující edice). I když základní „námořnický“ syžet je v obou verzích obdobný, liší se první verze především svým rámcem. Děj je uveden jako dobrodružné putování čtenáře, který se na závěr vrací do skutečnosti venkovského dvorku. Za pozornost stojí zejména režijní poznámky, které svědčí o autorově vizuálním přístupu k filmovému vyprávění. Předpokládáme, že teprve na základě této předlohy vytvořil pak Šmejkal další podobu scénáře, již chtěl představit (nebo představil) amatérské veřejnosti. Zřejmě z realizačních důvodů vypustil rámec na venkovském dvorku a naopak ve větší míře využil možnosti mezeitulků. V předmluvě k druhé verzi scénáře uvádí: „Tato surrealistická podívaná byla napsána pro filmového amatéra pro malou kameru s náplní 9,5 mm. Děj odehrává se na moři, ale je spředen ze situací, které lze natáčet na našich sladkých vodách [...]. Rekvizity jsou jednoduché, nenákladné, snadno k pořízení. Právě touto prostou náznakovou výpravou docílíme jakési parodie výpravných námořních dramát profesionální produkce.“ V sedmdesáti sedmi záběrech pak líčí autor historii mořeplavce, který po překonání nástrah pirátů a s pomocí potapěče a trosečníka, čtoucího s cylindrem na hlavě noviny Večerních trosečníků intelligence, dospěje k Siréně-Ireně. V posledním záběru mořeplavec a Siréna-Irena „v civilních šatech, mávají rukama, sklonění nad dětským kočárkem“.³⁰⁾ Šťastný konec je možná parodií happy endů, možná Šmejkalovou snahou příběh uvést do souladu s konvencí, s níž však patrně nebyl vnitřně ztotožněn. Z původní hry tedy bylo použito jen několik motivů a postav. Ke změnám vedla nepochybně absence zvukového plánu a potřeba vystačit s minimálními realizačními prostředky (loď zastupovaly necky apod.) Nerealizovaná Lásky v láhvi je tedy svědectvím o jakémsi opožděném dada českého filmu.

Také scénář filmu *Ruce v úterý* označil Šmejkal jako fotogenickou báseň. Prostřednictvím detailů rukou v různých všednodenních stereotypních úkonech líčí den starého mládence, jemuž ani setkání se ženou nepřináší požitky nebo radost. Tíží všední skutečnosti lze čelit jen únikem: ve filmu jej reprezentuje dobrodružná četba a vzrušivý sen.

Filmem *Příběh vojáka* reagovali Šmejkal se Zahradníčkem na politický vývoj hitlerovského Německa. Bezprostředním impulsem projektu bylo – podle Zahradníčkova svědectví³¹⁾ – představení Švejka v divadle E. F. Buriana, zejména poslední obraz inscenace. Na základě tohoto podnětu napsal Šmejkal scénář, v němž se mu podařilo použitím jednoduchých inscenačních prostředků, především skladbou obrazů, zobrazit osud Básníka, jehož válka rozloučila s jeho Múzou a připravila o zrak, a vyjádřit současně i obecné antimilitaristické poselství.³²⁾

Pokračováním řady fotogenických básní měl být i nerealizovaný scénář *Svět si hraje s koulí*.³³⁾ Představa filmu vychází z montáže různých předmětů, prostředí, činností, jež vytváří novou – bizarní, groteskní a neočekávanou – filmovou skutečnost. Šmejkalův autorský projev je tu zřejmý již od prvních vět uvádějících scénář: „Porušíme pravidlo. Jeďme mimo kolej. Nechtějme dělati to, co již udělali jiní a lépe. Stvořme si svůj svět a objevme si svou vlastní skutečnost.“³⁴⁾

30) Viz rukopis druhé, zkrácené verze filmového scénáře *Lásky v láhvi*. Soukromý archiv J. Nováka.

31) Č.[eněk] Z a h r a d n í č e k, *Pane drahej...* „Suchardovci“ III., 1952 – 1953, Oběžník 1 – 2, s. 4.

32) Postavy Básníka a Múzy procházely řadou jeho her, např. *Atom věčnosti*, *Mlč*, *Evropo*, *Taková je věčná hra lásky*, *Lásky v láhvi*.

33) Scénář převyšoval běžné přístupy filmových amatérů. Protože byl publikován pod jménem M. Chlapcové, stal se východiskem úvahy Františka Tichého k článku o ženském citu a instinktech, v níž se znovu kriticky vrátil k symbolice „Zahradníčkova“ *Atomu věčnosti*. Srov. František T i c h ý, *Filmový cit*. „Amatérská kinematografie“ 4, 1939, č. 9, s. 195.

34) M. C h l a p c o v á, c. d., s. 171.

Realizace filmů a spolupráce s Čeněkem Zahradníčkem

Informace o tom, kde a kdy se přesně setkal Šmejkal se Zahradníčkem, se rozcházejí. Zahradníček byl v polovině třicátých let nejen známou osobností amatérské filmové scény, ale měl také k dispozici 16 mm kameru, značné zkušenosti kameramanské a podle všeho zajišťoval i laboratorní zpracování filmu. Šmejkal nabídl Zahradníčkovi nejen promyšlený filmový koncept, ale i své zázemí – Říše loutek. Filmařská dvojice tak získala potřebné asistenty, technické spolupracovníky, představitele rolí. Divadelní zákulisí poskytlo filmařům osvětlovací techniku a řadu rekvizit pro natáčení interiérových scén (psací stůl s roletou, kovové skřínky i harmoniku najdeme v zákulisí dodnes). O inspirativnosti prostředí divadla svědčí i maňásková scéna snu v závěru filmu *Ruce v úterý*.

Dobové svědectví o spolupráci dvojice zanechal M. Bert: „Zahradníček a Šmejkal si vypracovali předem tak jasné scenario, že se člověk divil, když se ještě během filmování hádali o změnách. Byli přesně a mimořádně svědomití v montáži, kterou plným právem považovali za víc než slepování kousků filmu. A nebáli se experimentovat – řídíce se patrně dobrými radami „nestora“ čs. amatérské kinematografie, inž. Karla Smrže.“³⁵⁾

Vzrušené debaty a způsob práce vylíčil později i sám Čeněk Zahradníček v článku, který vznikl při příležitosti Šmejkalových padesátin. Vzhledem k tomu, že byl publikován v časopisu Říše loutek ještě za Šmejkalova života, lze považovat text za hodnověrný. Zahradníček v něm potvrzoval přítelovu „bujnou fantazii“, jejíž realizace přesahovala technické možnosti, které byly k dispozici. Údajně vytvářeli ještě další „definitivní“ scénář, který však měnili i při natáčení podle konkrétních podmínek a možností. Za exteriéry jezdili v sobotu a v neděli, do pondělí Zahradníček pět šest záběrů vyvolal a pracovní týden sloužil k dalším diskusím. Když záběry „nevyhovovaly po stránce fotografické (naše finance byly omezené, natáčel jsem na zbytecích různého materiálu), nebo jsme se dohodli, že záběr nevystihuje přesně to, co jsme chtěli“, záběr dvakrát i třikrát přetočili. Strih byl údajně především Zahradníčkovou záležitostí, ale Šmejkal, „když viděl, jak se krácením, prodloužením nebo přemístěním scény vytváří rytmus a dynamika filmu, okamžitě přicházel s novými návrhy a nápady“.³⁶⁾

Vztah scénářů a filmů

Dochované Šmejkalovy scénáře, které obsahují i poznámky o druhu záběru a technických postupech, a existující kopie tří společných děl Šmejkala a Zahradníčka umožňují srovnání vztahu scénáře a konečné podoby filmu. Lze soudit, že ke změnám docházelo jednak na základě konfrontace psaného slova a možností filmu, jednak na základě názorových střetů autorů. Pro účely naší analýzy jsme následně rozlišili čtyři druhy možných příčin změn, jimiž byly:

1. Nově objevené možnosti filmového ztvárnění

Ve filmu *Atom věčnosti* se sekvence dvojice, v níž muž sestupuje a dívka ho následuje, měla původně odehrávat na širokém schodišti (záběr 13). Při realizaci filmu však autoři našli vizuálně působivější řešení, když postavy umístili ve velkém celku na horizont svahu.

V průběhu natáčení filmu *Ruce v úterý*, byly originálně vizuálně ztvárněny dva záběry scénáře (37 a 41), a dokonce přidán nový závěr filmu. Oproti scénáři rozvedli autoři téma čtenáře detektivky sledem metonymických záběrů evokujících dobrodružný děj (do textu se prolíná stín

35) M. Bert [Robert Miloš Procházka], *Zklamání...? Nikoli – lekce*. „Amatérská kinematografie“ 2, 1937, č. 10, s. 196.

36) Č. Zahradníček, c. d., s. 2 – 5.

revolveru, dýka, krvavá skvrna). Na podobném principu obrazové demonstrace motivu byl záběr ladění rozhlasového přijímače rozveden do scén prezentujících s pomocí filmového triku obsah vysílání. Zatímco ve scénáři končí film zasunutím noční nádoby³⁷⁾, otočením vypínače a tmou, ve filmu nastupuje působivá sekvence snu.

Scénář filmu *Příběh vojáka* předjímal většinu scén a rekvizit demonstrujících válečnou mašinerii (snad s výjimkou záběru stínu letadel nad mapou). Avšak teprve filmový střih a rapid montáž (ta nemá ani v českém profesionálním filmu té doby obdobu!) umožnily působivé využití jednotlivých symbolů. V závěru zvolili autoři dokonce barevný akcent. Byl to patrně Zahradníček, kdo přišel s nápadem kolorovat „krvavý“ fáč raněného vojáka.³⁸⁾

2. Realizační limity

Největší počet změn vyplýval z problémů dostupnosti některých exteriérů, rekvizit, situací apod., které vedly k řadě kompromisních řešení. Např. ve filmu *Atom věčnosti* je sice houslista oblečen do smokingu, ale chybí mu scénářem předepsaný cylindr (záběr 12).

Ve filmu *Ruce v úterý* vypadla – patrně vzhledem k technické obtížnosti – surrealisticky laděná sekvence metamorfózy ruky (záběr 3).³⁹⁾ Chybí i některé další záběry, např. obraz kachny, který se měl prolínat do obrazu novin (záběr 44), psa v pozadí v záběru ulice (záběr 56) a kočky na rohožce (záběr 80).

Ve filmu *Příběh vojáka* postrádáme např. obraz sekáče obilí (záběr 12), naznačující v dané skladbě původně plynutí času; nepodařilo se natočit obraz divošských masek (záběr 85), který by významově rozšířil obraz válečné mašinerie.

3. Názorové rozdíly autorů

Zdá se, že k redukcím Šmejkalových námětů docházelo také na základě doporučení Čenka Zahradníčka, jemuž se zdály některé obrazy příliš literární. Patrně z těchto důvodů byl např. vypuštěn podtitul filmu *Ruce v úterý*: „fotogenická báseň ze sbírky ‚hovory věcí‘“, jímž Šmejkal přiřazoval film k *Atomu věčnosti* a evokoval představu širšího tvůrčího programu.⁴⁰⁾ Ze scénáře *Příběhu vojáka* byl škrtnut úvodní text, doplněný citací Myslbekovy sochy (bez čísla záběru), a také nepříliš zdařilá ukázka Básnickových veršů (záběr 15).

Ve fázi střihu pak autoři vypouštěli i scény, které retardovaly líčení. Tak byl např. v *Příběhu vojáka* eliminován záběr (105), v němž se vrací voják z fronty společně s dvěma kamarády, a zařazen byl až záběr další, kdy se voják objevuje na horizontu.

37) Tato Šmejkalova pseudosymbolická doslovnost (např. v *Atomu věčnosti* obraz koz, nájezdů vlaku do tunelu, dívky s bubnem apod.) velmi vadila např. Jiřímu Lehovcovi. Podle jeho názoru neměly tyto záběry nic společného s čistotou poetického filmu a prozrazovaly dílnu filmového diletanty.

38) Když komentoval filmové materiály k Evženu Oněginovi, Zahradníček vzpomínal: „Plamínek – na to přišel asi Burian v mém filmu. Když viděl můj protiválečný film, co jsem natočil, kde jsme chtěli znázornit proudy krve, které se prolévaly ve válce. To jsme natočili tak, že proti černému pozadí v půli obrazu je sestra, která přetahuje nekonečný obvaz zakrvácený a tam jdou takový dva pruhy dolů, jeden dřív a jeden později, bílý a ty jsem potom políčko za políčkem červeně obarvil. V černobílém filmu najednou kousek červené pruhy dolů. A to se mu strašně líbilo, a proto se asi rozhodl pro záběr, že z úst Oněgina jde plamen, ovšem zeleně... na kterém místě nevím, přesně Oněgina neznám. Nevím, to by se našlo ve scénáři.“ Čeněk Zahradníček v rozhovoru s Jaromírem Kazdou. Divadelní oddělení Národního muzea. Zvukový archiv E. F. Buriana, F 1432 M 66.

39) „Aparát od detailu ruky se vzdaluje tak, že shledáme ruku pouhým sádrovým odlitkem, ležícím na dlažbě ulice. Ruka se rozplyne a zmizí do dlažby. Na místě zůstane loužička, prsten a náramek.“ Viz edice scénáře *Ruce v úterý* v tomto čísle *Iluminace* na s. 176.

40) Do tohoto cyklu se řadí i nerealizovaný scénář *Svět si hraje s koulí*, avšak vzhledem k tomu, že vycházel pod jménem Chlapcové, nebylo možné programový podtitul uvést.

Do této kategorie lze začlenit zmínku o změnách úvodních titulků, které jsou, jak jsme již pokázali výše, neúplné. Čeněk Zahradníček vznik společenství „Zahradníček Šmejkal Film“⁴¹⁾ nepřijal.

4. Autocenzura

Problém autocenzury hrál svou roli zejména při úpravách scénáře *Příběh vojáka*. Zahradníček napsal: „Jelikož jsme předem věděli, že film půjde na mezinárodní soutěž, která se konala t. r. v Berlíně, dali jsme si obzvláště záležet, aby tendence filmu byla jednoznačná. Chtějící zdůraznit nesmyslnost válek a zločinnost jejich strůjců, strávili jsme hodně času diskusemi o vhodnosti toho či onoho záběru, poněvadž jsme nechtěli vyvolat na soutěži nějaký politický konflikt.“⁴²⁾ Důsledkem diskusí bylo, že autoři vypustili ze scénáře především linii antireligiozních symbolů.⁴³⁾

Ohlas filmů a rozchod autorské dvojice

Čeští filmoví amatéři natáčeli ve třicátých letech především rodinné a cestopisné snímky. Tři filmy Vladimíra Šmejkal a Čenka Zahradníčka přinesly do amatérského hnutí novou kvalitu experimentu. Neobvyklá byla nejen žánrová poloha filmů, ale i jejich obsah. Zvláště kontroverzní byl *Atom věčnosti*. V tehdejší prostředí šlo o dost odvážně traktovaný příběh, jehož symbolické vyjádření budilo u některých diváků, nejen domácích, až odpor.⁴⁴⁾ Publicita kolem *Atomu* ovšem přispěla k popularitě dvojice a k zájmu o jejich další dva filmy, které byly již přijímány velmi pochvalně a které byly uváděny na amatérských setkáních.⁴⁵⁾

V zahraničí získaly Šmejkalovy a Zahradníčkovy filmy řadu cen, respekt i publicitu pro československé hnutí filmových amatérů. Po V. mezinárodní soutěži amatérských filmů v Berlíně např. Pierre Boyer, šéfredaktor Ciné-Amateur, psal o filmu *Ruce v úterý*: „U Šmejkal a Zahradníčka je člověk již zvyklý na skutečnou kinematografii. A tentokrát volbou detailů dokázali nejen, že mají správný cit, ale prokázali, že detailem lze dosáhnout „gag“.“⁴⁶⁾ *Příběh vojáka* však vzbudil v roce 1936 v Berlíně nevoli zejména německých a italských účastníků. Jak napsala Amatérská kinematografie, po projekci se vůbec netleskalo – a v závorce stál dovětek: „Ono se možná „nesmí“.“⁴⁷⁾

41) Srov. úvodní strana scénáře k filmu *Příběh vojáka*, navržená V. Šmejkalem. NFA, fond Čeněk Zahradníček II B 2/3.

42) Č. Zahradníček, c. d., s. 4.

43) Škrtnut byl záběr 53 („podá svatý obrázek“), ale ve filmu není nakonec ani předchozí záběr 52 („Ruka s velkým prstem, žehnající“), záběr 71 a 72 („Vržené hrací kostky. Ruka v rukavici zvedne šavli k útoku“), záběr 89 („Kamenný anděl padá“), zařazen nebyl ani obraz sochy generála (záběr 57), trubače na pomníku padlých Pražanů (záběr 103), a obraz dvou kapitánů fotbalových mužstev, kteří si podají nad míčem ruce (záběr 104).

44) Vzhledem k tomu, že autoři očekávali výhrady veřejnosti k *Atomu věčnosti*, zaslali ho nejprve na přehlídku do Vídně. Ani zahraniční ocenění filmu však nezamezilo domácí kritice (viz Št., *Jdeme správnou cestou?* „Pathé-revue“ 4, 1935, s. 55 – 56). Film pak byl také předmětem ostré výměny názorů diváků po uvedení na přehlídce avantgardních filmů v Lucerně v roce 1937. Viz Emil Soukup, *Co očekáváme od avantgardního filmu*. „Kinorevue“ 3, 1937, č. 51, s. 481; *Anketa našich čtenářů. Na obranu avantgardy*. „Kinorevue“ 4, 1938, č. 2, s. 34, 35 a 40.

45) Némé filmy vždy doprovázel zvuk z gramofonu. Viz František Tichý, *Dvě předvádění*. „Amatérská kinematografie“ 1, 1936, č. 8, s. 172. – Národní filmový archiv vlastní filmy v původní němé verzi. Existují také 16 mm zvukové kopie filmů, které po válce ozvučoval Č. Zahradníček s J. Rentzem.

46) *Co říkáš, Pierre, našim filmům?* „Amatérská kinematografie“ 1, 1936, č. 8, s. 172.

47) *Statistiky ze soutěže v Berlíně*. „Amatérská kinematografie“ 1, 1936, č. 8, s. 172.

ILUMINACE

Eva Strusková: Vladimír Šmejkal – neznámý spoluvůrce české avantgardy

Berlín byl poslední mezinárodní prezentací tohoto tandemu. Pro další vývoj českého amatérského filmu byla absence další práce autorské dvojice Šmejkal – Zahradníček velkou a mezi amatéry uvědomovanou ztrátou.⁴⁸⁾

* * *

Na základě shromážděných dokumentů a zjištěných faktů, se nám zdá nesporné, že je třeba Vladimíra Šmejkala uznat za plnoprávného autora a spolurežiséra filmů *Atom věčnosti*, *Ruce v úterý* a *Příběh vojáka*. Nová zjištění také umožňují alespoň částečně poopravit filmografické údaje. Problémem zůstává vřazení Šmejkalovy a Zahradníčkovy tvorby do kontextu české filmové avantgardy.

Eva Strusková

48) Srov. M. Bert [Robert Miloš Procházka], c. d., s. 195 – 197.

Společná filmografie Vladimíra Šmejkal a Čenka Zahradníčka

Atom věčnosti (1934)

Režie: Vladimír Šmejkal, Čeněk Zahradníček. **Námět:** Jaroslav a Vladimír Šmejkalové (volně na motivy divadelních her z roku 1927: *Atom věčnosti*, *Taková je věčná hra lásky*). **Scénář:** Vladimír Šmejkal. **Kamera:** Čeněk Zahradníček. **Střih:** Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. **Asistent:** František Bílek. **Hrají:** Laková (mladá žena)

Premiéra: Vídeň 1934 (viz *Vídeňská soutěž 1934*. „Pathé-revue“ 4, 1935, č. 1, s. 8.)

Ceny: 1. cena na mezinárodní soutěži Klubu rakouských kinoamatérů ve Vídni 1934 v kategorii Fantasia (viz *Atom věčnosti*, *Vídeňská soutěž 1934*. „Pathé-revue“ 4, 1935, č. 1, s. 10). 2. cena na IV. mezinárodní soutěži za nejlepší amatérský film ročníku 1934 v Barceloně (viz *Výsledky IV. mezinárodní soutěže za nejlepší amatérský film 1934*. „Kinorevue“ 1, 1935, č. 49, s. 448; *Výsledky IV. mezinárodní soutěže za nejlepší amatérský film 1934*. „Pathé-revue“ 4, 1935, č. 7, s. 85).

Poznámka: Účast na festivalu v Budapešti 1934 (viz Č. Zahradníček, *Malá vzpomínání*. „Filmovým objektivem“ 6 (14), 1966, č. 8, s. 154).

Ruce v úterý (1935)

Režie: Vladimír Šmejkal, Čeněk Zahradníček. **Námět a scénář:** Vladimír Šmejkal. **Kamera:** Čeněk Zahradníček. **Střih:** Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. **Spolupracovali:** František Bílek, ing. Jaroslav Tuček, Věra Tučková, Milena Chlapcová, Vladimír Šmejkal (Postava muže).

Premiéra: 19. září 1935, Pathé klub, Praha (viz M. Bert [Robert Miloš Procházka], *Točí se...* „Pathé-revue“ 4, 1935, říjen, s. 129).

Ceny: 1. cena na I. všeslovenské soutěži za nejlepší amatérský film 1935 v Záhřebu, kategorie A – filmy hrané, 16 mm (viz *Z našich klubů*. „Kinorevue“ 2, 1935, č. 16, s. 59). 1. cena na V. mezinárodní soutěži amatérských filmů v Berlíně 1936 (viz M. Bert [Robert Miloš Procházka], *Filmy na IX. mezinárodní soutěži UNICA*. „Československý kinoamatér“ 11, 1947, č. 10, s. 147; Č. Zahradníček, *Malá vzpomínání*. „Filmovým objektivem“ 6 (14), 1966, č. 8, s. 154).

Poznámka: Film byl rovněž uveden v Paříži, Unica.

Příběh vojáka (1935)

Režie: Vladimír Šmejkal, Čeněk Zahradníček. **Námět a scénář:** Vladimír Šmejkal. **Kamera:** Čeněk Zahradníček. **Střih:** Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. **Exteriéry:** Klecánky, háj nad Černošicemi. **Hrají:** Vladimír Šmejkal (Básník-Voják), Milena Chlapcová (Baletka-Múza), Anna Suchardová-Podzemná (sestra).

Premiéra: leden 1936, Říše loutek pod patronací SUFRA-film, Praha (viz František Tichý, *Dvě předvádění*. „Amatérská kinematografie“ 1, 1936, č. 2, s. 36.)

Ceny: 1. cena na II. celostátní soutěži 1935 a cena firmy Suchánek (viz *Výsledky II. celostátní soutěže 1935*. „Amatérská kinematografie“ 1, 1936, č. 4, s. 81 a 82). 4. cena na V. mezinárodní soutěži amatérských filmů v Berlíně 1936 (viz M. Bert [Robert Miloš Procházka], *Filmy na IX. mezinárodní soutěži UNICA*. „Československý kinoamatér“ 11, 1947, č. 10, s. 147).

Poznámka: O filmu se též psalo pod názvem *Příběh vojna*.

O VLÁĐOVI ŠMEJKALOVÍ

Vzpomínky Jana Nováka

Ing. **Jan Novák** (1940), občanským povoláním lesní inženýr, řadu let dramaturg a umělecký vedoucí Říše loutek, se věnuje loutkovému divadlu od počátku padesátých let. Je loutkohercem, autorem řady úprav a dramatizací loutkových her (pod pseudonymem Vojtěch Kawon) a od šedesátých let i úspěšným režisérem této přední amatérské loutkové scény. Od druhé poloviny padesátých let vede archiv divadla a zabývá se dílem Vladimíra Šmejkalů.

* * *

Jaký byl impuls tohoto vašeho zájmu? Můžete přiblížit metodu vaší práce a charakterizovat její výsledky?

Především bych měl říci, jak jsem se s Vláďou Šmejkalem seznámil. V roce 1953 jsem jako dvanáctiletý loutkářský nadšenec začal chodit do pražského amatérského loutkového divadla Říše loutek. Šmejkal byl členem tohoto kolektivu a jakýmsi neformálním patronem nás, divadelních kandrdašů. Zažil jsem jeho poslední režie (mimochodem v té době byl vyznavačem Stanislavského a na zkouškách jsme dělali etudy, rozebírali jsme jednání postav a podobně) a mé divadelnické vyznání to poznamenalo na celý život. Dokázal nám mladíčkům hodinu vykládat o tom, jak se otevírá a zavírá opona a jak touto nenápadnou činností můžeme umocnit či naopak zničit atmosféru celého obrazu – to jen jako malý doklad jeho divadelní poctivosti.

Když jsem pak v roce 1967 začal připravovat vzpomínkový večer k desátému výročí smrti Vladimíra Šmejkalů a článek pro Československého loutkáře, uvědomil jsem si, že o svém učiteli skoro nic nevím. A to byl *de facto* začátek mého sběratelského zájmu.

Především jsem propátral archiv Říše loutek a objevil jsem tam řadu nerealizovaných rukopisů určených pro loutky, ale i nějaké prozaické věci a teoretické články. Potom jsem oslovil starší členy Říše loutek. Nejsem profesionální badatel, rozhovory jsem ani přesně nezapisoval, ani nenatáčel (magnetofon jsem tenkrát neměl k dispozici). Pouze dodatečně jsem si udělal pár poznámek o tom, co mne zaujalo a tyto poznámky mám zachované dodnes.¹⁾

1) Mezi oslovenými byli tenkrát Václav Barth, Josef Staněk, Bohumila Urbanová, Milena Chlapcová, Bohumír Koubek, Miroslav Dyryl ad.

Na základě takto získaných informací jsem napsal vzpomínkový článek do Československého loutkáře²⁾ a noticku do Literárních novin.³⁾ Po nějakém čase jsem dostal velmi srdečný dopis od pana Jaroslava Šmejkala, který mi děkoval za článek v Literárních novinách a pozval mne na návštěvu. Tak jsem se dozvěděl, že měl Vladimír Šmejkal bratra a naše setkání přineslo průlom do mého „bádání“. Od Jaroslava Šmejkala jsem totiž dostal k dispozici několik svazků divadelních textů Surrealistického divadla bratří Šmejkalů. Nejstarší členové Říše loutek mne sice už předtím upozornili na to, že Šmejkal hrával ochotnické divadlo v Úvalech, ale přesnější informace neměli. Teprve od Jaroslava Šmejkala jsem získal doklady o tom, že Šmejkalovy začátky byly poznamenány poetismem, dada, surrealismem a celým kulturním kvasem dvacátých let.

Bohužel jsem nedokázal toto setkání plně využít. Jaroslav Šmejkal mi řekl, že má na půdě bednu rukopisů a jiných materiálů z Vládovy pozůstalosti. Ale k prohlédnutí materiálů jsme nenašli příležitost. Po jeho smrti jsem se sešel ještě s jeho ženou Štěpánkou, od níž jsem mj. získal několik textů dokládajících literární ambice jejího muže. Díky ní jsem se také setkal s Jiřím Vinařem, bratrancem Jaroslava a Vladimíra Šmejkalových. Vyprávěl, jak pro úvalská divadelní představení skládal hudbu a doprovázel hry na klavír.

Také jsem se setkával s Čeněkem Zahradníčkem. Na vzpomínkovém večeru k desátému výročí Šmejkalovy smrti, o němž jsem se již zmínil, Čeněk Zahradníček promítal a komentoval jejich tři společné filmy. Bohužel ani jeho vyprávění jsem přesně nezapsal.

A to je vlastně vše. Doposud jsem se nepokusil o systematické zpracování celé problematiky, mj. i proto, že cítím nutnost profesionálního přístupu – a to není v mé moci.

Pro filmovou historii se osobnost Vladimíra Šmejkala teprve nyní vynořuje z anonymity. Nemalou roli při naší práci měly materiály, které jste shromáždil. Jak byste vy osobně charakterizoval Šmejkalovu osobu?

Podobu mladého Vladimíra Šmejkala zachoval film Příběh vojáka. O jeho soukromém životě se mnoho neví. Zůstal starým mládencem.

Mám pocit, že jeho život poznamenalo především to, že mu rodiče neposkytli vyšší vzdělání, neboť rozhodli, že má převzít řeznickou živnost. Vyučil se řezníkem a v jeho dadaistických exemplech najdeme povzdech:

Ten chasník co roznáší maso

to jsem já

A ten básník co napsal tyto příklady

to je ten roznášeč masa.⁴⁾

K té profesi zřejmě měl malé předpoklady a odpor. Podle pamětníků otec syna k samostatnější práci nepustil. Byla to zřejmě dost zvláštní rodina, které Šmejkal nebyl s to čelit. Východiskem se mu staly vysněné světy, které nacházel v literatuře, divadle, ve filmu. Měl, pokud vím, také tři velké lásky. Ludmilu Fabiánovou, Milenu Chlapcovou

2) Jan Novák, *Kdo byl Vláda Šmejkal?* „Československý loutkář“ 17, 1967, č. 12, s. 207.

3) Vojt. Kawon [Jan Novák], *Dvojitý jubileum skromného člověka*. „Literární noviny“ 16, 1967, č. 42, s. 6.

4) V.[ladimír] Šm[e]k[al], *Les exemples. Dada. Přesmyčka autobiografická*. Rukopis, nedatováno, soukromý archiv J. Nováka.

a Bohumilu Urbanovou. Postava „Liduš“ je spjata s érou surrealistického divadla, byla hvězdou ansámbly a myslím, že ji Šmejkal miloval celý život. Jeho rodina jí však nepřála a ona se provdala za jiného loutkáře. „Miluška“ byla významnou členkou Říše loutek a se Šmejkalem chodila dlouhá léta, vlastně až do jeho smrti. Po válce se sblížil s další členkou Říše loutek – Bohumilou Urbanovou. Společně se začali věnovat maňáskovému divadlu a nějaký čas spolu vystupovali ve smíchovské scéně ORO 16.

Jak lze hodnotit práci Šmejkala-loutkáře v Říši loutek?

Šmejkal začal do Říše loutek chodit koncem dvacátých let, patrně to souviselo s ukončením činnosti Surrealistického divadla. Členem Říše loutek se stal v roce 1929. Do činnosti se zapojil jako herec (hlavně jako mluvič, jako loutkovodič určitě nevynikl, to vím i z vlastní zkušenosti) a jako autor. V roce 1930 se uvedl hrou Kašpárek na vlnách Fantasio-oceánu. Byla to nová verze Lásky v láhvi, kterou bratři Šmejkalové napsali pro Surrealistické divadlo již v roce 1927. Hra, poznamenaná poetismem a avantgardou, režírovaná na scéně Říše loutek Václavem Barthem, měla v roce 1930 úspěch a hrála se dlouhá léta. Jako režisér dostal pak Šmejkal příležitost v další sezoně. Inscenoval Drimlův Milion, nevalnou hru, propagující životní pojištění, jejíž zařazení bylo protislužbou Říše loutek České pojišťovně, která financovala vybudování nové scény v Městské knihovně. Šmejkal však text upravil, divadelně obohatil a jako režisér obstál.

Velmi rychle se stal jednou z vůdčích osobností této reprezentativní amatérské scény. Bylo to ovšem divadlo s repertoárem zaměřeným na děti. Když pak Říše loutek získala reprezentativní scénu v Městské knihovně, vzala na sebe povinnost pravidelného provozu. V sezoně uváděla na sto představení a dvě až tři premiéry. Náročný provoz bylo nutné pokrývat bez dotací, a proto byla na místě opatrnost před nejistým experimentováním. Šmejkalovi poskytla scéna široké zázemí pro jeho tvorbu, ale na straně druhé ho silně omezila. Šmejkalovy snahy inscenovat texty pro dospělé končily většinou neúspěchem: jeho úprava Cocteauova textu Svatebčané na Eiffelce i autorská Ozdravovna šprýmaře Isomata byly odmítnuty, inscenace jeho hry Pierota lásky halekání byla v roce 1934 po dvou reprízách stažena. Chtěl-li tedy uspět, musel změnit žánr i adresáta. Autorsky se zaměřil především na adaptace cizích látek, na dramatizace pohádek a na koncipování pásem krátkých scének, které počítám k vrcholům jeho tvorby. Těžiště jeho práce vidím především v jeho divadelní režii – byla vždy dynamická, rytmizovaná a divadelně cítěná. Pracoval se zvukem a se světly, podle svědectví spolupracovníků hýřil nápady a nerad připouštěl, že něco nejde technicky realizovat. Byl velkým obdivovatelem E. F. Buriana a od něj čerpal mnoho divadelních podnětů. V inscenaci Čapkovy Pohádky pošťácké použil film, v pásmu poesie Čerstvý věneček ze starodávného kvítí pracoval se sborovou recitací. Po válce založil v Říši loutek maňáskový soubor, ostatně maňáskům fandil již dávno. V divadle patřil Šmejkal k hlavním organizátorům společenského života a soustavně pracoval s mladými loutkáři.

V celé historii Říše loutek patří Vladimír Šmejkal k nedůležitějším tvůrčím osobnostem a myslím, že jeho význam přesahuje hranice jedné amatérské loutkové scény. Jako autor, dramaturg a režisér s citem pro specifika loutkového divadla náleží do galerie osobností, které formovaly tvář moderního českého loutkového divadla.

Setkával jste se s Čeňkem Zahradníčkem, znáte Atom věčnosti, Ruce v úterý a Příběh vojáka, filmy, které vznikly ze Šmejkalovy a Zahradníčkovy spolupráce. Jak se díváte na otázku autorství těchto děl?

Pan Zahradníček byl sdílný člověk, rád povídal, rád vzpomínal. Nenechal se prosit, kdykoliv jsem za ním přišel, vždy si udělal čas, vždy byl k dispozici. Většinou to komentoval slovy, že když to je pro Říši loutek, nebo kvůli Vládičkovi (tak ho v hovoru téměř vždy nazýval) tak samozřejmě... Mnohokrát nám vypomohl a současně se na nás obracel se žádostí o pomoc. Chtěl totiž natočit film podle Šmejkalova scénáře Svět si hraje s koulí. Sháněl rekvizity, ověřoval si technické zázemí. Nevím ale, že by něco doopravdy natočil.

Nikdy jsme nepochybovali, ani já, ani nikdo v Říši loutek, o tom, že autorem filmů je nejen Zahradníček, ale i Šmejkal. Vyplývalo to i ze svědectví Čeňka Zahradníčka.

Když bylo Šmejkalovi padesát let, napsal Zahradníček do Suchardovců, časopisu vydávaného Říší loutek, vzpomínku na spolupráci. A tam napsal: „Když tenkrát, asi v roce 1934, Vládiček poprvé přinesl malý, slabý sešitek s obálkou ozdobenou vystřiženým a nalepeným obrázkem kamery, s nápisem Atom věčnosti, po letmém přečtení jsem ihned poznal, že to je ono, na co jsem čekal a co jsem hledal.“⁵⁾ Samozřejmě, že Zahradníček především vzpomínal na to, jak společně vymýšleli jednotlivé obrazy. Ale já se domnívám, že šlo především o hledání technických „fíglů“ a filmových možností. Ale ducha, ideu tomu dával Šmejkal. V roce 1967 jsem si poznamenal Zahradníčkovu vzpomínku na to, že Šmejkal si vymýšlel těžko realizovatelné věci. Na závěr pak Zahradníček dodal: „To dělal Vládiček furt.“

A ještě mě napadá nepřímý důkaz. Mám k dispozici dostatečný počet Šmejkalových rukopisů a srovnáme-li jejich styl se stylem filmů, nemůžeme o jeho autorském vkladu pochybovat.

Při posuzování autorství je třeba na druhé straně vzít v úvahu i to, že v amatérském filmu tehdy patrně nikdo neurčoval, kdo je režisér a kdo kameraman, každý dělal, co uměl. Zahradníček byl nadto známým činovníkem Pathé-klubu a jeho jméno bylo „firmou“. Jistě praktickou váhu mělo také to, že Zahradníček filmování materiálně zajišťoval. Šmejkal byl vždycky skromný a neuměl se prosadit. Asi je pravda, že Zahradníček tu svou „firmu“ vystrkoval víc, než bylo slušné, a nebylo mu proti mysli, že on byl ten slavnější. Několik pamětníků mi potvrdilo, že Šmejkal mrzelo, že Zahradníček strhával všechnu slávu a všechny zásluhy na sebe. Někteří v tom spatřovali i pravý důvod, proč jejich spolupráce skončila.

Nechci dále rozmnožovat neověřené úvahy. Jisté je jedno: ani jeden, ani druhý již nikdy v započaté dráze nepokračovali. Bylo po filmování. Zahradníček již nikdy nenašel „svého“ autora a režiséra. Také Vladimír Šmejkal již nikdy nenalezl „svého“ kameramana a „producenta“. Takže ty tři filmy: *Atom věčnosti*, *Ruce v úterý* a *Příběh vojáka* mohly vzniknout jen proto, že se setkali dva lidé, kteří byli v určitém momentu naladěni na stejnou vlnu.

Zaznamenala Eva Strusková

5) Č.[eňk] Zahradníček, *Pane drahej...* „Suchardovci“ III., 1952 – 1953, Oběžník 1 – 2, s. 3.

Edice a materiály

P Ě T S C É N Á Ř Ů

Vladimír Šmejkal

ATOM VĚČNOSTI

Fotogenická báseň, bílých a černých vteřin

*Není příběhů, nejsou,
než situace bez konce
a bez počátku.*

Jean Epstein

1. Proti mračnům, cár plátna ve větru, na němž je zobrazeno srdce.
2. Silnice a kráčející nohy muže se stínem.
3. Nohy se zastaví.
4. En face mužské tváře (*poněkud zespodu*), s očima široce upřenýma do objektivu.
5. Pozvolný přehled dívčí postavy, od nohou vzhůru, se zastávkou na nadrech.
6. Dvě pasoucí se kozičky.
7. En face obličej dívky (*poněkud seshora*).
8. Vážná linka jejich rtů promění se v oblouček úsměvu.
9. Těžký kámen roztrhne klidnou hladinu.
10. Obraz muže až do pasu. (*Na hlavě má čepici a kol krku šálu.*) Levou rukou natáhne konec šály a pravou po ní přejíždí holí, s přehnanými gesty.
11. Dívka s přitisknutou tváří ke kmeni břízy naslouchá.
12. Obraz téhož muže do pasu (*ve smokingu a s cylindrem na hlavě*). Hraje s působnými gesty na housle.
13. (*Celý obraz*) Po širokém schodišti on sestupuje při hraní na housle a ona jej na vzdálenost několika schodů následuje.
14. Detail láhve, z níž vytéká víno do skleněného poháru. Pohár přeteče, ale víno z láhve teče dál.
15. Profily obou těsně proti sobě.
16. Ona vsune vějíř karet.
17. On táhne.
18. Srdcové eso.

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů



Atom věčnosti
Foto archiv

19. On vsune vějíř karet.
20. Ona táhne.
21. Srdcové eso.
22. Mužské ruce rozvazují balíček. Vyjímají plášť do deště.
23. *(Celý obraz)* Muž obléká nepromokavý plášť.
24. Zlostně dupající nožky děvčete.
25. Před tmavým pozadím stojí bílá soška. Ženský akt ze sádry.
26. Mužská ruka položí sošku na znak.
27. Hlava dívky se zavřenýma očima a s rozcuchanými vlasy, svislá nazad.
28. Ústí tunelu, do něhož se vřítí vlak.
29. Plovoucí věneček, odnášený proudem.
30. Nožem přibodnuté srdcové eso ke kmeni stromu.
31. Muž vzdalující se po silnici. Hůl má přes rameno a na ní visí raneček. Mává šátkem.
32. Slzy v dívčích očích.
33. Veliký útržkový kalendář. Datum: 1. květen.
34. Ruka strhne list a pomalu jej zmačká.
35. Děvče vleče se s velikým bubnem k řece *(pohled z dálky a z výše)*.
36. Říční jez.
37. Dívčí ruka v blátě, dlaní vzhůru.
38. Glóbus, pomalu se otáčející.

Konec

LÁSKA V LÁHVI

Filmové scenario

T. Hezké a usmívající se děvče v plavkách, drží velikou láhev.

Za okamžik přes obraz objeví se nápis: **Láska v láhvi.**

T. Odyssea a robinsonáda na vlnách Fantas-oceánu.

1. Venkovský dvorek se šňůrou rozvěšeného prádla (*pomalá panoráma*).
2. (*Prolne detail*) Kus pověšeného prádla s dírou.
3. Aparát se přibližuje k díře v prádle a průhled touto na...
4. Necky na lavici, z nichž visí komíhající se nohy.
5. Pohled do necek. Mladý muž leží v nich na zádech a čte knihu.
6. Deska knihy s nápisem: „Na vlnách Fantas-oceánu“.
7. Tvář čtoucího se zuby zakousnutými do velikého jablka a vyvalené oči.
8. Pohled přes jeho hlavu do knihy.
9. Do obrazu hlavy se prolne strojek s pracujícími kolečky.
10. (*Celý obraz*) Mladík se posadí v neckách.
11. (*Prolne se*) Tentýž mladík v námořnickém obleku sedí v neckách se stožárem a plachtou na vodě.
12. (*Detail*) Jeho ruce zatloukající kladívkem zátku v neckách.
13. Jeho ruka zvoní na zavěšený lodní zvon.
14. (*Celý obraz*) Námořník hbitě vytahuje provaz z vody.
15. (*Prolne detail*) Vytahovaný provaz z vody, na jehož konci se objeví kotva, ověšená vodní řasou.
16. (*Detail*) Noha odstrčí necky od břehu.
17. (*Celý obraz*) Necky s námořníkem na vodě (*mírně komíhat aparátem*).
18. Hlava námořníka. Cloní rukou oči a hledí k nebi.
19. Mraky.
20. Vítr v plachtě.
21. Dešťové kapky na vodě.
22. Námořník za kolem kormidla s lulkou v ústech.
23. Vlna se převalí přes něho (*komíhat aparátem*).
24. Sáhne za blůzu a vytáhne rybu, kterou odhodí.
25. Mraky a blesk.
26. Kruhové okénko v podpalubí, námořník vystrčí hlavu.
27. Vlna udeří na okénko.
28. Námořník vyplivne proud vody.
29. Ruka odklepává telegrafním klíčem.
30. Hlava námořníka se sluchátkama na uších (*bleskové světlo*).
31. (*Montáž*) Vlny a běžící písmena S.O.S.
32. Mraky a blesk.

33. Pád stěžně s plachtou (*zACLONIT*).
34. (*OdCLONIT*) Námořník sedí v gumové obruči, pod deštníkem, na vodě.
35. Zkoumá hřbetem ruky, zda-li prší. Zavře deštník a vesluje jím.
36. Převržené necky na písčíně. U ohníčku sedí námořník a okusuje kost.
37. Jeho oči udiveně upřené do objektivu.
38. Plovoucí láhev na vodě.
39. Utíkající nohy námořníka vodou.
40. Prsty vytahují z láhve smotek papíru.
41. Námořník rozbalí papír a čte:

T. Inteligentní dívka z podvodné rodiny, hledá fešného námořníka, za účelem sňatku.

**Siréna-Irena
Ostrov Všech Možností
Fantas-oceán**

42. (*Do písma se prolne*) Siréna-Irena ležící ve vodě na skalisku a zhlíží se v zrcadle s drždlem (*zACLONIT*).
43. Námořník dočte a usmívá se.
44. (*Celý obraz*) Námořník s nůši na zádech poskakuje a tančí na planině (*zpomalené tempo*).
45. Rychle strká necky na vodu (*bez nůše*).
46. Vzdalující se necky s námořníkem.
47. Tlustá a nehezká dáma se koupá, myje mýdlem a žínkou.
48. Do obrazu připlouvá námořník, vyjme z kapsy list a nahlíží do něho.
49. Namydlený obličej dámy, líbezně se usmívající.
50. Námořník sesmekne čapku na oči.
51. Vzdalující se necky. (*Zrychlené tempo a pak zACLONIT.*)
52. Pod hladinou vodní mezi chaluhami a rybami kráčí namáhavě potápěč.
53. Výsek vodní hladiny rozvířený bubláním.
54. Vynoří se potápěč do pasu.
55. Potápěč u necek s námořníkem.
56. Námořník ukazuje mu list z láhve.
57. Potápěč nahlíží do slídového rámečku s mapou.
58. (*Detail*) Prst ukazuje na detail mapy. Moře – Fantas-oceán, Ostrov Všech Možností.
59. (*Polodetail*) Potápěč ukazuje cestu: vlevo, rovně a na kopečku.
60. Námořník podává mu doutník.
61. Potápěč sejme helmu, ukousne špičku a zapálí si doutník.
62. Potápěč se potápí. Kouř z helmy.
63. Námořník nasadí na oko dalekohled a hledí do dálky.
64. V kruhu dalekohledu: Pirátská vlajka s umrlčí hlavou.
65. (*Celý obraz*) Pirátská loď (*malý model plachetnice*).
66. Vůdce pirátů nad hlavami svých lidí. Založené ruce. Náhle ukazuje do dálky.
67. Jiný pirát s páskou na oku, spěšně čistí štětkou kanon a nabíjí jej.
68. (*Detail*) Ruka vůdce pirátů s palcem vzhůru se obrátí palcem dolů.

69. Z ústí kanonku vyrazí dým.
70. U necek námořníka, výbuch ve vodě (*pád balvanu*).
71. Skupina obličejů pirátů, s noži mezi zuby.
72. Z ústí kanonku vyrazí dým.
73. Pod hladinou vodní mezi chaluhami a rybami kráčí potápěč, zastaví se a přiloží ruku k helmě, naslouchá.
74. Z ústí kanonku vyrazí dým.
75. Výsek hladiny vodní rozvířený bubláním.
76. Vynoří se potápěč s vrtákem.
77. U necek dva výbuchy ve vodě.
78. Bok lodi s nápisem „Mořské krysy“. Potápěč vrtá díru do boku lodi.
79. Řvoucí vůdce pirátů (*detail*).
80. Otvor ve dřevě, jímž protéká voda.
81. (*Rapidmontáž*) Několik rychlých pohledů na různé tváře zděšených pirátů střídané obrazem otvoru, jímž protéká voda.
82. Piráti se vrhají do vody.
83. Pirátská vlajka pomalu se potápějící.
84. Námořník tiskne ruku potápěčovu.
85. Přes helmu potápěčovu do dálky necky (*zACLONIT*).
86. Noviny s titulkem: Večerník trosečníků inteligence (*prolne se*).
87. Troska plovoucí, na níž čte noviny muž v cárech košile a v cylindru.
88. Do obrazu připlouvá námořník a ukazuje list z láhve.
89. Trosečník ukazuje do dálky.
90. (*Odclonit*) Rej sirén.
91. (*Prolne se*) Poseidon s trojzubcem a korunkou na hlavě. (*ZACLONIT*).
92. Námořník odplouvá od trosečníka.
93. (*Polodetail*) Trosečník smekne klobouk. (*Klobouk přijde ven z obrazu.*) Trosečník se snivě dívá, pak nasadí klobouk na hlavu, z kterého vychrstne voda.
94. Mezi skaliska připlouvá námořník a rozhlíží se s listem v ruce.
95. (*Panoráma*) Siréna leží ve vodě a zívá. Jiná sedí půvabně ve vodě, vyndá z vody zrcadélko s držadlem, hledí do něho, pak vyjme pudřenku a pudruje se. Jiná si brousí nehty pilníčkem. Jiné dvě kouří a čtou z jedné revue.
96. Námořník přiloží ruce k ústům a křičí.
97. Sirény jej ze všech stran obklopí a ukazují do dálky.
98. Hladina vody s mnoha plujícími láhvemi. Jiné na vodu dopadají.
99. Siréna-Irena píšící ve vodě dopisy, vkládá je do láhví a hází na vodu.
100. Pěšky vodou kráčí námořník s kyticí.
101. Pohled přes Sirénu-Irenu zezadu na klečícího námořníka s rukou na srdci a podávajícího kyticí.
102. Poseidon uprostřed Sirén, blaženě se usmívajících.
103. Námořník líbá Sirénu-Irenu.
104. Taneční kruh Sirén kol milenců.
105. Necky, k nimž námořník přivede Sirénu-Irenu.
106. Sirény s Poseidonem mávají šátečky.

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů

107. Námořník se Sirénou-Irenou v neckách, oba mávají rukama. (*Prolne se*)
108. Námořník v civilních šatech jako na začátku, sedí v neckách na dvorečku a mává rukou.
109. Stáhne kus prádla se šňůry a mává.
110. (*Obraz se rozšíří*) Za neckama s mávajícím mladíkem stojí prادلena s rukama v bok.
111. Žena-prادلena se sehne za necky a uchopí prádelní hrnec, z něhož vyleje vodu do necek.
112. Mladík v plných neckách.
113. (*Detail*) Děvče – Siréna-Irena se směje za plotem.
114. Smějící se děti za plotem. Mezi nimi děvče, které představovalo Sirénu-Irenu.

Konec

RUCE V ÚTERÝ

Fotogenická báseň ze sbírky „hovory věcí“

Vysvětlivky: M. R. = mužská ruka, M. RCE. = mužské ruce, Ž. R. = ženská ruka, Ž. RKY. = ženské ručky.

T. Po vzoru hluchoněmých.

1. Gestikulace hluchoněmého.

T. V tomto němém filmu hovoříme.

2. Ruka pod celofánem s prstencem a náramkem.

T. Rukama.

3. Aparát od detailu ruky se vzdaluje tak, že shledáme ruku pouhým sádrovým odlitkem, ležícím na dlažbě ulice. Ruka se rozplyne a zmizí do dlažby. Na místě zůstane loužička, prsten a náramek.

T. A vždycky kineticky.

(Zaclonit)

1. M. RCE. v pyžamu na peřině, pruhované světlem a stínem.

2. Budík zvoní. 7. hod. M. R. jej překlápí.

3. M. RCE. obouvají a šněrují botu.

4. M. RCE. se myjí v umyvadle.

5. M. RCE. připínají si náramkové hodinky.

6. M. R. uchopí plný šálek kávy.

7. Kalendář. M. R. utrhne list. Datum a den úterý.

8. M. R. postaví prázdný šálek, ke kterému přilétne nedojedený rohlík.

9. M. R. vezme aktovku.

10. Náramkové hodinky na M. R. Za pár minut 8. hod.

11. [Do kruhu hodinek se prolne.] Skleněná koule tramvajové refýže.

12. Ke kouli přijede označení tramvaje čís. 8.

13. Držadlo v tramvaji, za které uchopí M. R. Za prstýnkem složený jízdní lístek.

14. Vedle M. R. uchopí držadlo Ž. R. v rukavičce.

15. M. R. a Ž. R. kývá držadlem.

16. M. R. malíčkem zašimrá Ž. R.

17. Ž. R. malíčkem zašimrá M. R.

18. M. R. se položí na Ž. R.

19. Ž. R. zmizí, M. R. na držadle osiří.

20. M. R. ukáže na transparentní plakátek kavárny Mánes nalepený na okně tramvaje.

[Pak zvedne čtyři prsty.]

21. Ž. R. [mává v blízkosti] jízdního řádu vyvěšeného na refýži.

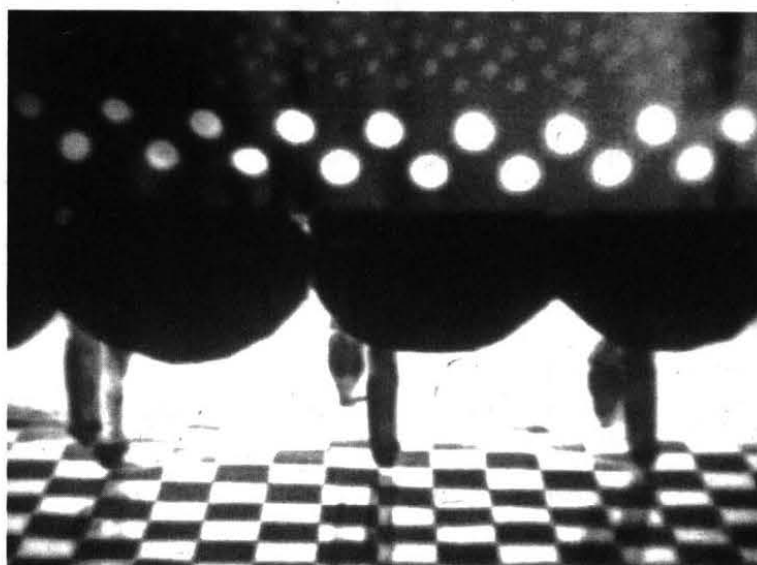
(Zaclonit)

22. *(Odclonit)* M. R. klade na psací stůl: kalamář, péra a tužky, vysušovací kolébku.

23. M. RCE. píšící na úřední listinu: „Zítra, ve středu v 8. hod...“
24. M. R. nožem na rozřezávání papíru otevírá obálky.
25. M. R. modrou tužkou „fajfkuje“ napsaná čísla.
26. M. R. paginuje čísla.
- [27. Náramkové hodinky: 9 1/2 hod.]
28. M. RCE. rozbalí balíček od uzenáře. Dva buřty a dvě housky.
29. M. R. kolečko buřta nabodnuté na noži, omočí v horčici na papíře.
30. [(Odclonit)] M. R. strhne papír nabodnutý na hřebíku.
31. M. R. zatáhne za řetízek splachovače.
- [(Zaclonit)]
32. M. R. zavěsí sluchátko telefonu.
33. M. R. lepí známky na dopis.
34. M. RCE. píšící na stroji.
35. Papír ve stroji, na němž vyskakují písmeno po písmeni: DNES V ÚTERÝ...
- [36. Náramkové hodinky: 1/2 2. hod.]
37. M. RCE. vezmou knížku „Detektivku“, a otevrou ji na založené stránce. Název knížky je „Černá ruka“.
- [38. Kancelářské hodiny: 2. hod.]
39. M. R. bere klobouk z věšáku.
- [(Zaclonit)]
40. (Odclonit) M. RCE. při talíři polévky.
41. M. RCE. ladí rádio.
- [42. M. RCE. při talíři s pokrmem.]
43. M. RCE. drží noviny. Tučný nápis článku o odzbrojení.
44. Do obrazu novin se prolne kachna a opět zmizí.
- [45. M. R. vezme ze slánky párátka.]
46. M. R. zkřížené na vestě „točí mlýnek“.
- [(Zaclonit)]
47. M. RCE. mydlí holicí štětku.
48. M. R. odkládá zamydlený holicí strojek.
49. M. RCE. oblékají rukavice.
50. M. RCE. v rukavicích vyjímají z vázičky kytičku.
51. M. R. při chůzi.
52. M. R. udusí cigaretu o zábradlí a nervózně naň poklepává. Luská prsty.
53. Náročná hodiny. 4. hod. pryč.
54. M. R. tiskne Ž. R.
- [55. M. R. pohladí psa na šňůrce.]
56. M. R. a Ž. R. (obě v rukavicích) se drží a komíhají při chůzi. [V pozadí pes.]
57. Návěští restaurace.
58. M. R. drží jídelní lístek. Ukazováček pod nápisem „Večeře“ sleduje seznam jídel.
59. Ž. R. pohladí M. R. ukazující prstem na „guláš“ a stáhne ji na slovo „smažené kuře“.
60. M. R. rozpačitě zařuká na ceně 13 Kč.
61. M. R. s Ž. R. přiřuknou sklínkami vína.
62. M. R. a Ž. R. odklepávají popel z cigaret do misky.

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů



Ruce v úterý
Foto archiv

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů

63. M. RCE. a Ž. RKY. se vášnivě mačkají.
64. M. R. hladí ženské koleno.
65. Ruka číšníka položí účtenku se sumou 45 Kč.
66. R. M. klade 50 Kč.
67. Ruka číšníka vezme peníz a vysází 5 drobných korun.
68. M. R. shrábne čtyři koruny a jednu odstrčí.
(Zaclonit)
69. Ž. R. tiskne domovní zvonek.
70. M. R. na dámské blůze na srdci.
71. M. R. při chůzi v noci s cigaretou.
72. Rozsvícená pouliční lucerna.
73. Jiná Ž. R. chytne za M. R. a ukáže na cigaretu.
74. Nastavená dlaň Ž. R. M. R. pustí do ní cigaretu.
75. Ž. R. kyne k sobě prstem.
76. M. R. ukazuje záporně.
77. M. R. v záři kapesní svítilny strká veliký klíč do zámku domovních vrat.
78. Světelný kruh osvítlí nohy ve vysokých botách s ostruhami stojící proti ženským nohám, u kterých stojí skleněný džbánec piva.
79. Ve světelném kruhu ubíhají schody.
80. Kočka na rohožce.
81. M. R. otevírá svazkem klíčů dveře bytu.
82. Svlékání rukavic.
83. M. RCE. zouvají botu.
84. M. R. zasune pod postel noční nádobu.
85. M. R. otočí vypínačem a tma, do které zazáří nápis

Konec

PŘÍBĚH VOJÁKA

Zahradníček Šmejkal Film

Celkový pohled na Myslбек: Věčná láska.

Titulek: Setrváme ve víře, že **cit**, na kterém hlodá doba, dosud trvá.

Detail: Myslбек: Věčná láska.

1. Básník sedí u stolku v přírodě. Pérem z brku píše.
2. Jeho hlava poněkud skloněná. Dívčí ruce zezadu mu ukryjí oči. On je uchopí.
- Titulek: Nevidím.*
3. Dívčí ruce se vysmeknou.
4. Básník vstane a otočí se.
5. Baletka vzdalující se na špičkách. Zastaví se, odepne od pasu růži a hodí ji.
6. Básník chytí růži.
7. Baletka v malebné póze se rozplyne.
8. Básník přičichne k růži, namočí péro do kalamáře a pokračuje v psaní.
9. Rozjasněná tvář básníková, na níž pohrává úsměv. Oči upřené do dálky.
10. Stádo pasoucích se ovcí.
11. Oráč orá.
12. Sekáč seká obilí.
13. Básník zvedne hlavu vzhůru.
14. Bílé obláčky na obloze.
15. [(Do obrazu 14. prolne se) Papír s tímto nedopsaným veršem:
Ó nové verše mé! chce by svět přeskočily
poeta věřící v své neúrodné snění
v poctivé rámě Múzy zavěšený]
16. Ruka s brkem dopíše: vpišoval v nebeskou modř obrácený ráj.]
17. Ruce bubnující na buben (zepředu).
18. Vyhláška s tučným nápisem: **Mobilizace**. Je lepena na rovnou plochu, od spodního kraje k hořejšímu.
19. Bubnující ruce (ze strany).
20. Vyhláška lepená na oblý sloup.
21. Bubnující ruce (shora).
22. Vyhláška lepená na lomený roh stěny.
23. Básník ustane ve psaní. Zneklidněn otočí hlavu doleva.
24. Bubnující ruce.
25. Básník otočí hlavu zleva doprava.
26. Na sobě složené archy s nápisem **Mobilizace** se sunou.
27. Básník zprava zvedne hlavu vzhůru.
28. Bílé obláčky na obloze se promění v tmavá mračna.
29. Vítr ve stromech.

30. Vítr ve vodě.
31. Vítr na silnici zvedne prach.
32. Pampeliška ve větru.
33. Vítr smete lístky na stolku básníka.
34. Na dlani růže. Dlaň se zavře v pěst.
35. Na vodu se snášejí archy papíru.
36. Dlaň se zvolna otevírá. Sypou se růžové lupeny, které bere vítr.
37. Vítr přibouchne dveře, na nichž je vyhláška.
38. Hemžení mravenců.
- 38a. Opuštěný pluh.
39. Z vrátek v plotě vyjde spoutaný básník s ranečkem.
40. Květina je vyrvána z kořenáče.
41. Panák vláčený na provaze prachem silnice.
42. Baletka u lesa. Póza na špičkách „Štursův raněný“. Vběhne básník, odhodí kufřík.
43. Baletka s hlavou zvrácenou.
44. Spoutaný básník obrácen proti objektivu sestupuje za skalisko.
45. Baletka dělá „mrtvou labuť“. Padá sníh. (*prolnout do...*).
46. ...odjíždějícího vlaku (*zactlonit*).
47. (*Odclonit*) Do pasu obnažený básník. Cizí ruce v rukávech s portami a distinkcemi přitisknou na jeho hrud' plechovou cedulku s vyřezanými písmeny. Přejedou štětcem a plíšek sejmou. Na hrudi objeví se písmena.
48. Básníkovy nohy, k nimž dopadají: hřmotné boty, přilba, polní láhev, bodlo a plechová schránka na řetízku. Ruce básníkovy ji zvednou.
49. Ruce otevrou plechovou schránku. Vložený lístek s černým rámečkem a křížkem. Vytečkované řádky.
50. Básník v civilních šatech, volným krokem, s rukama v kapsách, kráčí z levé strany za strom, okamžitě vychází doprava ve vojenské uniformě, vojenským krokem. Na stromě je vyhláška.
51. Jeho nohy, ve hřmotných botách, dělají v blátě vojenské obraty.
52. Ruka s velkým prstem, žehnající.
- [53. Podá svatý obrázek.]
54. Cizí ruka vezme za ruku básníkovu a vtiskne do ní pušku.
55. Opilé ruce nalévají z demižonu do polní láhve vojáka.
56. Dobytek jedoucí na nákladním autu.
57. Socha generála.
58. Voják vlez do zákopu.
59. Vojákova hlava, vyhlíží ze zákopu terén.
60. Několik záběrů zohýbaných drátů.
61. (*Detail*) Hlava vojáka pijícího z polní láhve.
62. (*Celkový obraz*) Voják sedí v zákopu a pije z polní láhve. Vytáhne z kapsy fotografii a dívá se na ni.
63. (*Detail*) Ruka vojáka drží fotografii baletky. Hlava na černém pozadí (*prolnout do...*).
64. ...torza ženského těla se stínovými kresbami záclony, pomalu se otáčejícího odzadu dopředu.

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů



Příběh vojáka
Foto archiv

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů



Příběh vojáka
Foto archiv

65. Ľadra torza zakryjř se vřjřřm.
66. Torzo svřjeřřř se v ostnatřř drřtech.
67. Torzo padř z obrazu a...
68. ...ořivlř fotografie baletky se stavř do obrazu. Z ořř střkajř slzy.
69. Opilř vojřk v zřkopu vezme polnř lřhev a vyhodř jř ven. Sveze se po zřdech.
70. Břřřř ruřřřka na minutnřku. Dojde na 60.
- [71. Vrřenř hracř kostky.]
- [72. Ruka v rukavici zvedne řavli k řtoku.]
73. řachovnice s figurkami. Chybřř obř krřlovnř a oba krřlovř. Figury břlř a řernř postupujř proti sobř.
74. Miniaturnř postel, na nřř leřř figura krřle s krřlovnou.
75. Břlř a řernř figury postupujř proti sobř.
- 75a. (*Detail*) řřst řachovnice. Dva střelci u miniaturnřho dřla. Dřlo vystřelř.
- 75b. Přes řachovnici se sunou tanky. Přejřždřř porařenř vřře.
76. Nřkolik zřbřř cementovřř rour se střřdř s...
77. ...dřvřnou koulř řřdřř v kuřelkřch.
- 77a. Pohybujřř se drřty.
78. řicř stroj s přřkem v chodu a v kouřř.
79. Zeď, na nřř vyskakujř přřmeny TA–TA–TA.
80. Vojřk v deřř.
81. řicř stroj s přřkem v chodu a v kouřř.
82. Kamřnky dopadajřř do vody.
83. Bodlo napřřařenř z profilu pomalu postupuje a srřř jiskry.
84. Vojřk s plynovou maskou v kouřř.
85. Rřznř pohledy divořřskřř masek.
86. Vojřk s plynovou maskou se dusř a drřř se za krk.
87. řicř stroj s přřkem v chodu a v kouřř.
88. Dominovř kostky za sebou v řadř padajř a...
89. ...opřř se postavř s nalepenřmi břlřmi křřřky.
- [90. Kamennř anděl padř.]
91. Cementovř roury.
92. Koule v kuřelkřch.
93. Přř lebek, otřřejřřř se (*kompedium*).
94. řicř stroj s přřkem v chodu a v kouřř.
95. Zeď, na nřř vyskakujř přřmeny TA–TA–TA.
96. Kamřnky dopadajřř do vody.
97. Vojřk, k nřmuř se zabodřvajř noře.
98. Přř poslednřm noři se vojřk vypne a...
99. ...v pőze řtursova „Ranřnřho“ padř.
100. Vojřk se skutřlř s nřřpu.
101. Nezaostřřenř svřtělka na vodř, do nichř se prolne...
102. ...ořřřovatelka s cigaretou, svinujřř zakrvřcenř obvaz. řervenř krev střkř po filmu.
103. (*Odclonit*) Trubař na pomnřku padlřř Prařanř.

ILUMINACE

Vladimír Šmejkal: Pět scénářů

104. Dva kapitáni fotbalových mužstev si podají nad míčem ruce.

105. Přijíždějící vlak.

106. Náš voják a dva jeho přátelé se vracejí. Jeden z nich má ruku na pásce. Druhý kulhá o holi. Rozloučí se s naším vojákem a rozloučí se na křižovatce. Vojín pokračuje v nejjisté chůzi.

107. Voják kráčí po horizontu. Do obrazu se prolne baletka. Volá vojáka.

108. Voják se obrátí a...

109. ...klekne na kolena před baletkou.

110. Jeho hlava se slepýma očima v rukou baletky.

[111. nečitelné slovo] *Titulek: Nevidím.*

[112. Jeho hlava se slepýma očima.]

Hudba – Stravinskij

SVĚT SI HRAJE S KOULÍ

Úvodem

Porušíme pravidlo. Jeďme mimo kolej. Nechtějme dělati to, co již udělali jiní a lépe. Stvořme si svůj svět a objevme si svou vlastní skutečnost.

Profesionál je vázán ohledy, amatér si může dovolit i rozmary. Těmi překvapí diváka. Tolik o libretu. Pro filmaře: poctivou práci a přisnost k sobě samému, ostatní už přijde samo.

Titulky: ...uvádí hrané zpravodajství... atd.

(Bílá písmena na černém pozadí. V okamžiku, kdy písmena zmizí, tma pozadí se rozsvětí tím, že veliký míč, přidržný u samého objektivu svisle dolů směřující komory, pustíme do hloubky.)

1. (*Rychlé střídání*)

a) Několik koulí, kutálejících se do vrchu (*zpětný postup*).

b) Míčky skákající do stran (*komorou šikmo*).

c) Letící nafouklé balonky.

2. (*Poloscéna*) Dítě v kočárku si hraje se zavěšenou celuloidovou kuličkou.

3. (*Poloscéna*) Rohovník cvičí s push-ballem.

4. Tenista začíná hru, na levé polovině kurtu v levém rohu (*smyk doprava*).

5. Hráč ping-pongu na pravé polovině a u pravého rohu stolu míč vrací.

6. Tenista přebíhá do pravého rohu kurtu a vrací míč (*smyk doprava*).

7. Hráč ping-pongu odskočí od stolu a prudce vrací míč.

8. Tenista míč prohrává. Vsune raketu pod pažďí a jde k síti s nastavenou rukou k podání.

9. Hráč ping-pongu položí raketku na stůl a natáhne pravici přes síťku.

10. Dvě kapitánky házené si stisknou ruce.

11. Házená žen (*zabráno shora*).

12. (*Detail*) Ruka roztáčí veliký kohout, ze kterého se řine voda.

13. Házená žen (*pomalé prolínání*).

14. Vodní pólo mužů (*zabráno shora*).

15. Pólový útočník hází míč.

16. Brankářka házené chytá míč.

17. (*Detail*) Ruka vytáhne z vody kovovou zátku na řetízku.

18. Vodní pólo mužů (*pomalé prolínání*).

19. Fotbalový match.

20. Fotbalista prudce kope míč.

21. Brankář vodního póla vyráží míč hlavou.

22. Tleskající obecenstvo.

23. Silákovi skočí ze země těžká činka do rukou na prsa (*zpětný postup*).

24. (*Polodetail*) silák vzpírá činku. Činka, paže a hlava se zpoceným čelem.

25. Chlapec vyfukuje stéblem mýdlovou bublinu.

26. Bublina se odpoutá od stébla a hoch ji chytne na dlaň.

27. Vrháč se železnou koulí na dlani se připravuje k vrhu.
28. Vrháč hodí kouli (*spodní záběr*).
29. Fotbalista udeří míč hlavou.
30. Roztočená ruleta s kuličkou.
31. Atlet se rychle točí s koženým míčem naplněným žíněmi. Obouruč.
32. Kouzelník s cylindrem na hlavě smeká a ukazuje prázdnou dlaň.
33. Ruka s prázdnou dlani se uzavírá v pěst a otevře. Na dlani leží koule (*filmováno s přerušením*).
34. Žonglér vyhazuje míčky do výše.
35. (*Detail*) Vyhazované míčky.
36. (*Poloscéna*) Z míčku vyhazovaného na zeď komorou volně sjeti na děvčátko míč házějící. Zatleská rukama a chytí míč. Vyhodí, otočí se kolem sebe a chytí míč. Hodí míč na zeď...
37. (*Poloscéna*) Pes chytí míč do tlamy.
38. Hráč golfu se rozmáchne holí a udeří míček.
39. Kluk, obklopen jinými kluky, šukne kamennou kuličku (*zabráno shora přes hlavy*).
40. Hráč kulečnicku šťouchne tágem kouli.
41. (*Detail*) Golfový míček vklouzne do jamky.
42. (*Detail*) Do důlku plného kamenných kuliček se skutálí kulička.
43. (*Detail*) Do otvorů na kulečnicku padají koule.
44. Kuželkář se rozmáchne a hodí kouli na kuželníku (*zabráno zezadu*).
45. Fotbalista, proti němuž vyběhne míč, kopne (*zabráno zepředu*).
46. Kuželkář vztekle mrští kloboukem o zem.
47. Jiný kuželkář drží kouli, rozmachuje se, míří a hodí (*záběr zepředu z prkna, položeného napříč kuželníku*).
48. Koule řadí v plných kuželkách.
49. Kuželky se samy postaví (*zpětný postup*).
50. Devět děvčat v koupacích. Jsou rozestavené jako kuželky, házejí veliký míč (*zabráno shora*).
51. Jedno z děvčat vyhodí míč do výše proti objektivu (*obraz na okamžik ustrne – „mrtvolka“ – a prolne se do...*).
52. Kulovitý lampion ve větru a pod ním prohlédáme tančící páry (*rychlý střih do...*).
53. Míč, padající od objektivu mezi hráče volejbalu (*zabráno shora*).
54. Čtyři hráči volejbalu se sbíhají k síti. Dva zprava, dva zleva.
55. Čtyři hráči karet sedí kolem stolku a hrají v karty.
56. (*Detail*) Ruka klade na stůl na kulovou sedmu kulovou desítku. Jiná mrskne kulového krále. Jiná přebije kulovým esem a shrábne karty.
57. (*Detail*) Dlaň kluka plná hrášků.
58. Kluk, vyhlízející za ohradou, nasype hrášky do úst a vyfukuje trubičkou.
59. Několik pohledů na komické osoby zezadu, které se vždy uchopí za zátylek a vztekle se otočí:
 - a) tlustý pán s buřinkou,
 - b) stará panna s lorňonem,
 - c) strážník, hrozící pak prstem.

60. Mladík mří puškou na velmi nepokojný cíl. Přes jeho rameno nakukuje slečna, nervózně si hryzající nehty (*záběr proti*).
61. (*Detail*) Vodotrysk s kuličkou ve střelnici.
62. (*Polodetail*) Obličej slečny za ramenem mladíka. Rychle zavře oči a prudce stiskne zuby.
63. (*Detail*) Kulička z vodotrysku náhle zmizí.
64. Mladík s vypnutou hrudí, vítězně opřen o pušku, je políben slečnou na tvář. Ruce majitele střelnice mu připnou na klop medailičku.
65. (*Detail*) Klop s medailí (*vzdalovat kameru až do celého obrazu*).
66. Vysloužilec si hází míček s vnoučetem (*panorámovat na...*).
67. Stařenka sedí na lavičce s rukama v klíně (*prolínat*).
68. Ruce stařenky, složené na modlitební knížce, přebírají hrášky růžence.
69. (*Poloscéna*) Žena plete z vlny (*volně sjetí komorou dolů*).
70. U nohou ženy si hraje kotě s klubkem.
71. Žena se sehne a vezme kotěti klubko.
72. (*Detail*) Ruce svinují klubko.
73. (*Detail*) Tytéž ruce motají knedlík a vhodí jej do hrnce.
74. (*Detail*) Ruce chlapce hnětou sněhovou kouli.
75. (*Poloscéna*) Chlapec dohněte kouli a hodí.
76. Jiný chlapec dostane kouli do čela.
77. (*Detail*) Hlava muže, který se směje (*záběr zespodu*).
78. Tentýž muž s přísnou tváří otáčí si zeměkouli – glóbem.
79. (*Detail*) Pomalu se otáčející glóbus se zastaví s nápisem:

Konec

Ediční poznámka

Pět Šmejkalových scénářů je seřazeno chronologicky podle data jejich vzniku. Scénáře Atom věčnosti, Ruce v úterý a Příběh vojáka získal NFA od dědiců Čenka Zahradníčka a jsou uloženy v oddělení písemných archiválií NFA, fond Čeněk Zahradníček II B 2. Listy scénářů jsou vloženy do přebalů, jejichž titulní strany jsou typograficky upraveny – na obálce Atomu věčnosti a Ruce v úterý jsou použity výstřižky novinových fotografií, text obálky Příběh vojáka doplňuje pérovka padající postavy na podstavci.

Atom věčnosti má podobu rukopisného textu v sešitu 14,5 x 19,5 cm, 10 vložených listů, 8 rukopisných stran. Text je členěn do 38 záběrů.

Láska v láhvi: Filmové scenario je psáno černým inkoustem na čtyři do sebe vložené dvoulisty 34 x 20,6 cm, vždy po jedné straně. Text – 6 a půl strany – není číslován. Papír zejména titulního listu jeví známky opotřebení, v rukopisu jsou patrné skvrny (od jídla?). Text scénáře je členěn do 114 záběrů. Rukopis je uložen v soukromém archivu Jana Nováka.

Scénář Ruce v úterý je rukopisný text v sešitu 17 x 21 cm, 12 vložených listů, 9 rukopisných stran. Text je členěn do 85 záběrů. Černou a červenou tužkou jsou označeny realizované záběry a změny. Hranaté závorky značí přeškrtnutý text.

Příběh vojáka je strojepis v sešitu 16,7 x 19,2 cm. Scénář obsahuje 12 listů, 12 strojopisných stran. Text se člení do 112 záběrů. Černé a červené jsou označeny realizované záběry a provedeny některé škrty, které označujeme hranatými závorkami.

Edice scénáře Svět si hraje s koulí vychází z vydání v Amatérské kinematografii 4, 1939, č. 9, s. 171 – 174. Text byl publikován pod jménem Mileny Chlapcové a redakce ho uvedla poznámkou: „Navazujeme na naše články o filmovém námětu, otištěné v minulých číslech Amatérská kinematografie a přinášíme vám velmi zajímavý námět, který došel do naší soutěže. Je zajímavý nejen svou základní myšlenkou, nýbrž i stavbou scénáře, projevující bystrý smysl pro filmovost. Přitom jsou všechny záběry filmu voleny tak, že i po technické stránce jsou amatérům zcela dostupné. Jen tak může vzniknout opravdu dobrý amatérský film.“

Při přípravě textů jsme postupovali v souladu s běžnými zásadami uvedenými v knize Editor a text (1971) a Textologie (1993). Upravovali jsme pouze pravopisnou podobu textu podle Pravidel českého pravopisu (1993), aniž bychom narušili autorův styl. Drobné opravy textu se týkaly především sjednocení kolísajících tvarů, zřejmých překlepů a interpunkce (beze změny významu) a nejsou proto v editovaném textu zvlášť vyznačeny. Sjednotili jsme grafickou podobu scénářů, číslování jednotlivých záběrů jsme zachovali podle originálů.

E. S.

Literární obzor

Rakouské „texty o pohyblivém obrazu“

Meteor. Texte zum Laufbild. PVS Verleger, Wien 1995 – 1997, č. 1 – 11.
Kinoschriften, Bd. 4. Lesebuch des Filmischen. Synema, Wien 1996, 175 s.

V prestižním „klubu“ mezinárodně sledovaných filmových časopisů donedávna Rakousko zastupoval pouze **Blimp**¹⁾ (s podtitulem *Film Magazine/Zeitschrift für Film*), velkoformátový, graficky exkluzivně vypravený čtvrtletník, který vedle německy psaných příspěvků hojně uveřejňuje i texty v angličtině a který věnuje značnou pozornost rozličným menšinovým proudům v kinematografii, jako je film experimentální, film zaměřený na homosexuální komunitu (Gay Sex Cinema) nebo film programově operující s nejpokleslejšími elementy populární kultury (Trash Film – „brakový film“). (Redakce Blimpu sídlí ve Štýrském Hradci [Grazu], počet publikovaných čísel se blíží ke čtyřicítce.) Na konci roku 1995 se k už zavedenému Blimpu připojilo další – a velmi osobité – periodikum, časopis **Meteor**, vydávaný vídeňským filmovým nakladatelstvím PVS Verleger.

Meteor patří k produktům oslav stého výročí zrodu kinematografie, svou hodnotou však toto východisko zřetelně přesahuje. Vznikl jako součást jednoho z projektů spjatých s jubileem (hundertjahrekino) a úvodní číslo se čtenářům představilo právě v době zahájení oslav, tedy v prosinci 1995. Podle původního plánu měl časopis ukončit svou existenci s koncem jubilejního roku, měl zůstat omezen na šest zhruba stostránkových čísel, která pak byla na trhu také nabízena jako komplet v zasouvacím kartonovém pouzdře. Zájem čtenářů i autorů (spolu s možností další finanční podpory) ale vedl k rozhodnutí, že vydávání Meteoru bude pokračovat ještě v průběhu roku 1997 a že vyjde pět dalších čísel.

Meteor se stal především tribunou rakouských vědců a publicistů. Vedle odpovědného redaktora Clause Philippa se do okruhu stálých spolupracovníků zařadili mj. Christa Blümlingerová, Robert Buchschwenter, Birgit Flosová, Stefan Grisseemann, Vräath Öhner, Michael Omasta, Bert Rebrandl, Isabella Reichnerová, Drehli Robnik, Bernhard Seiter, Karl Sierek. Nalezneme zde však i četné texty autorů z dalších zemí německé jazykové oblasti a také překlady nových, klasických i neprávem zapomínaných prací jinojazyčných, zejména francouzských a angloamerických.

Meteor se vymezil jako soubor „textů o pohyblivém obrazu“ (Texte zum Laufbild). Přímo programově se zdůrazňuje mnohotvárnost problematiky i mnohotvárnost přístupů k ní; redakční poznámka k šestému číslu dokonce mluví o experimentování s různými druhy textů. Časopis tak zahrnuje odborně formulované studie, nejednou silně subjektivizovanou, avšak vždy kultivovanou esejistiku (esejistickými texty jsou v Meteoru zastoupeny i přední rakouské spisovatelky Ilse Aichingerová a Elfriede Jelineková) a také rozličné materiály publicistického rázu (rozhovory, drobné poznámky apod.); najdeme tu i např. ukázky ze scénářů nebo přetisky dokumentů.

Meteor činí předmětem své pozornosti stoletý vývoj i současnou podobu složitého kulturního a společenského fenoménu, snaží se respektovat jeho rozvrstvenost a nahlíží na něj z nejrůznějších úhlů. Sotva by tak bylo možné podat stručnou a přehlednou a zároveň relativně vyčerpávající charakteristiku jeho obsahu; časopis se vzpírá schematizující klasifikaci příspěvků, a to je jistě jedna ze známek jeho kvality. Přece se však rýsuje několik nosných tematických a problémových linií, které procházejí sledem čísel:

1) *Blimp* je anglické pojmenování zvukotěsného krytu filmové kamery. Jako součást filmařského slangu se tento výraz objevuje i v dalších jazycích včetně češtiny.

(1) První z těchto linií tvoří otázky poznání historie filmu, především jejích počátečních etap. Příznačně se na tyto otázky nejvíce soustřeďuje první číslo *Meteoru*. Nemůže tu chybět příspěvek věnovaný bratřím Lumièreům, alespoň v podobě komentáře k edici jejich korespondence, doplněného několika přeloženými ukázkami (**Birgit Flosová**, *Das Geheimnis der Briefmarke* [Tajemství poštovní známky], s. 30 – 48); komentář si mj. všímá problému, nakolik se vzpomínkové formulace z dopisů, které se staly pramenem pro filmové historiky, podílely na vzniku určitých legend kolem vzniku kinematografu. Reminiscenci na památnou zakladatelskou dvojici vyvolává také článek *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Dělníci opouštějí továrnu, s. 49 – 55), v němž německý režisér a publicista **Harun Farocki** informuje o svém videofilmu (1995), který cituje a porovnává rozličné pozdější variace slavného lumièreovského motivu. Na výpravu do předlumièreovských dob se pak vydává Siegfried **Zielinski** v úvahách o „filmu před filmem“ (*Oculus artificialis*, s. 56 – 71).

Za odborně nejpodnětnější v této tematické řadě je ovšem možno považovat překlad studie amerického badatele **Toma Gunninga**, která s pomocí řady příkladů poukazuje na to, že v raném období filmu (do roku 1906) větší důležitost než narace a výstavba fiktivního světa získával aspekt přitažlivé podívané, ukázání něčeho zajímavého; filmy se obracely přímo na diváka a snažily se vyvolat jeho zájem a zvědavost (*Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde* [Kinematografie atrakcí. Raný film, jeho diváci a avantgarda], č. 4, s. 25 – 34).

(2) Další význačnou linií je tematizování oné už zmíněné vnitřní diferenciací filmové sféry. Předmětem zájmu se tak stávají některé vyhraněné žánry hraného filmu (gangsterský film v č. 2, komedie v č. 3, akční film v č. 6 a 7, pornografie v č. 10) a také různé formy filmu nehraného, jako je film dokumentární (č. 3, 7, 8, 10) nebo experimentální, resp. avantgardní (č. 2, 3, 4). Zároveň se film zapojuje do širšího kontextu audiovizuálních médií (zejména seriál článků **Vräätha Öhnera** o televizi – č. 2, 4, 7).

Alespoň několika z těchto příspěvků si povšimneme trochu konkrétněji: **Michael Palm** a **Drehli Robnik** probírají v článku *Das Verblöndungsbild. Parodistische Strategien im neueren Hollywoodkino – intime Feindberührungen mit der Dummheit* (Obráz zblbnutí. Parodistické strategie v novější hollywoodské kinematografii – intimní nepřátelské doteky s hloupostí, č. 3, s. 52 – 64) za pomoci pojmového aparátu převzatého od Henriho Bergsona a Gillesse Deleuze parodie amerických filmových žánrů (jež reprezentují snímky typu *Bláznivé střely*) z hlediska uplatnění ironie jako distancovaného zpochybnění určitých principů a humoru jako důsledného uplatnění daných principů. **Olaf Möller** (*Hardcore: Atrocity Exhibition USA*, č. 3, s. 65 – 73) poukazuje na zakotvení hrubožrné komiky, jejímž nejpopulárnějším představitelem je dnes Jim Carrey, v tradicích americké populární kultury. V polemicky zahroceném příspěvku (*Und überhaupt. Avantgardefilm/Österreich etc.* [A vůbec. Avantgardní film/Rakousko atd.], č. 4, s. 35 – 41) se **Isabella Reicherová** zabývá problematikou postavením experimentálního filmu, který na jedné straně zpochybňuje a rozkládá běžné formy filmového vyjádření, na druhé straně však zachovává a vyzdvihuje subjekt autora jako spolehlivého vykladače a záruku celistvosti díla.

(3) *Meteor* si soustavně všímá vzájemných dotyků a průniků mezi filmem a dalšími oblastmi umění, kultury a vůbec lidské aktivity. Nepravidelná rubrika označená Crossover („přechod, spojení“) zahrnuje úvahy, jež se zaměřují nejen na tradičně probírané kontakty mezi filmem a malířstvím (č. 3) nebo filmem a hudbou (č. 8), ale také třeba na vztahy mezi filmem a sportem (č. 4).

(4) *Meteor* se pochopitelně nevyhýbá ani tradičnímu tématu filmových časopisů: Jednotlivé články i celé bloky článků doplněné ještě dalšími materiály (používá se pak označení *dossier* – „akta“) jsou věnovány dílu výrazných filmařských osobností (hlavně režisérů, ale také scenáristů), někdy v souvislosti s uvedením nového filmu, někdy s cílem přiblížit tvůrce dosud nedoceňovaného nebo rozvinout diskusi o tvůrci, jehož práce vzbuzuje kontroverzní reakce. Z mnoha jmen zaznamenejme alespoň Abbase Kiarostamiho (č. 1), Kathryn Bigelowovou (č. 2), Maurice Pialata

(č. 3), Davida Cronenberga (č. 5), Mikea Leigha (č. 5), Jane Campionovou (č. 6), Jeana-Luca Godarda (č. 6), Christopha Schlingensiefela (č. 7), Tima Burtona (č. 7), Davida Lynche (č. 8), Johna Saylese (č. 8), Wong Kar-waie (č. 10), Michaela Hanekeho (č. 10). Také tento výčet dokládá akcent na různost – jak vidíme, jde o různost geografickou, žánrovou i o různost individuálních poetik.

(5) Jako integrální součást (už více než) stoletého vývoje kinematografie bere Meteor také vývoj reflexe o ní, teoretických a kritických přístupů. Představuje myšlení o filmu jako mnohotvárný celek, sahající od osobně formulovaného vyznání, vyjádření osobní zkušenosti s filmem, po uvažování vysoce abstraktní. Zvlášť důkladně sleduje ten směr francouzské kritiky, který zpravidla spojujeme s časopisem *Cahiers du Cinéma* (rané texty André Bazina v č. 8, předsmrtné zamyšlení Serge Daneye v č. 2), a v souvislosti s tím dokumentuje pozice tzv. autorské teorie, resp. – možná přesněji – autorské politiky (programový článek Jeana Doucheta z roku 1961 v č. 4).

Nejzávažnější teoretický text pochází také z francouzské oblasti. Překlad části úvodní kapitoly z knihy *La voix au cinéma* (1982) od **Michela Chiona**, jenž je dnes už klasikem výzkumu zvukové složky filmu (*Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino* [Akusmatická bytost. Magie a síla hlasu ve filmu], č. 6, s. 48 – 58), seznamuje čtenáře se základy Chionovy koncepce tzv. akusmatického hlasu, tj. hlasu, který je ve filmu oddělen od svého zdroje, od promlouvající osoby, a který tak podle Chiona získává rysy všudypřítomnosti, schopnosti vše vidět, vševědoucnosti a všemocnosti.

(6) Pozoruhodným projektem, který prochází prvními šesti čísly Meteoru, je cyklus popisů „zastavených“ pohyblivých obrazů (*Laufbildbeschreibungen*). Jde o problematiku tzv. fotogramů, jejichž významy se průkopnický zabýval Roland Barthes. V úvodu k cyklu (*Photogramme* [Fotogramy], č. 1, s. 72 – 82) poukazuje **Karl Sierek** na možnosti analýzy fotogramů (např. pokud jde o kompozici obrazu) i na problémy spojené s napětím mezi pohybem a jeho zastavením (analýza fotogramů hledá mobilitu obrazů tím, že studuje jejich z kontextu vytržené substituty). Popisy vybraného fotogramu z filmů patřících do rozličných období, žánrů i druhů kinematografie, o něž se v jednotlivých číslech pokusili různí, nejednou velmi renomovaní autoři (vedle Siereka mj. Gertrud Kochová nebo Wolfgang Beilenhoff), dokládají, že z důkladného pozorování ustrnulého obrazu lze vytěžit mnoho postřehů, ale také to, jak obtížné je držet se právě fotogramu a nebrat jej jen jako impuls k celkové interpretaci filmu.

Na závěr přehledu ještě zmínka o jednom zajímavém textu: V článku *Glas und Feuer: Babylon, Disneyland. Vom Scheitern am Filmemachen: Aufzeichnungen zu einem imaginären Kino* (Sklo a oheň: Babylon, Disneyland. O ztroskotáních při tvorbě filmů: Poznámky o imaginární kinematografii, č. 5, s. 17 – 24) se **Stefan Grisseman** zamýšlí nad filmy, které nemohly být dokončeny nebo vůbec natočeny, které byly ztraceny či zničeny nebo byly deformovány vnějšími zásahy. Dějiny nerealizovaných možností a ztrát zůstávají protějškem dějin těch filmů, které jsou nám k dispozici.

Pohybujeme-li se už v rakouské vydavatelské sféře, nabízí se příležitost upozornit ještě na nepravdělně vycházející sborník **Kinoschriften** (Texty o kinematografii), který vydává „společnost pro film a média“ Synema. První číslo sborníku se objevilo v roce 1988, v roce 1996 byl uveřejněn čtvrtý svazek, opatřený ještě dalším – a těžko přeložitelným – titulem: *Lesebuch des Filmischen* (Čtení o tom, co patří k filmu – ?).

Čtvrtý svazek sborníku *Kinoschriften* obsahuje dvanáct textů, jejichž spojení do jednoho celku bylo dáno spíše vnějšími činiteli; většinou jde o písemné verze přednášek, které rakouští i zahraniční badatelé pronesli při různých akcích pořádaných společností Synema.

První tři z publikovaných prací se zaměřují na dílo významných filmových režisérů, resp. na ohlas tohoto díla: **Peter Nau**, *Die „Cahiers du Cinéma“ und der frühe Antonioni* („Cahiers du Cinéma“

a raný Antonioni, s. 7 – 14); **Leopold Federmair**, *Bild und Bewegung. Zur Filmkunst Wim Wenders'* (Obraz a pohyb. K filmovému umění Wima Wenderse, s. 15 – 29); **Yvonne Spielmann**, *Zentralperspektive und Symmetrie. Zählssysteme und Enzyklopädie als filmische Struktur: Peter Greenaway, ein Formalist par excellence?* (Centrální perspektiva a symetrie. Numerické systémy a encyklopedie jako filmová struktura: Peter Greenaway, formalista par excellence?, s. 31 – 44). Nejpodnětnější je nesporně poslední studie, která vychází z teze, že Greenaway chápe film jako pokračování malířství jinými prostředky, a probírá základní formální principy organizace v jeho filmech.

Návratným motivem spínajícím některé další příspěvky je problematika cizosti, resp. jinakosti (východiskem tu byla přednášková řada *Das Fremde – Freundbilder/Feindbilder* [Cizost – obrazy přátel/obrazy nepřátel]) a také problematika audiovizuálních médií, nových forem vnímání pohyblivého obrazu, které vyžadují také nové odborné přístupy.

Německý znalec populárního filmu a jeho žánrů **Georg Seeßlen**²⁾ probírá ve studii *Aristoteles, die Aliens und die Sehnsucht der einsamen Cowboys. Das Fremde im Kino: Grauen, Glück und leider auch Ideologie* (Aristoteles, vetřelci a touha osamělých kovbojů. Cizost v kinematografii: hrůza, štěstí a bohužel také ideologie, s. 55 – 71) podoby a funkce elementu cizosti ve filmu – ten často pochází zvnějšku, z hlubin vesmíru, ale také může být zakotven v nitru člověka; není přitom bez zajímavosti, že východiskem pro podanou typologii autor učinil tzv. Porfyriův strom, vycházející z Aristotelovy filosofie a sloužící ke klasifikaci forem jsoucna. Některé ze Seeßlenových závěrů si zaslouží ocitování: „V moderním fantastickém filmu tedy fantastické zlo a vítězství nad ním potvrzovaly normální skutečnost. Ta nemusí být dokonalá, ale je to pořád něco mnohem lepšího než sežráná inteligentními bytostmi připomínajícími hmyz nebo zotročení inteligencí neznající cit. V postmoderním fantastickém filmu se poměry přímo obrátily. Příklon k fantastičnosti a cizosti je jedinou možností, jak se vyrovnat s bezmezným zlem v normální skutečnosti. I nejúspěšnější příšera je spojencem dětství proti světu dospělých.“ (s. 67) Naproti tomu ve filmech, jako jsou *Hvězdné války*, je „rozlišení mezi vlastním a cizím [...] možné už jen vnějškově; neexistuje také žádné rozhranění v oblasti morálky; lidé i cizinci z vesmíru mohou zcela samozřejmě být na základě vlastního rozhodnutí dobří nebo zlí“ (s. 68).

Článek **Markuse Vorauera** *Das Fremde bleibt fremd: Journalismus im Film. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Filmbeispiele der 80er und 90er Jahre* (Cizí zůstává cizím: Žurnalismus ve filmu. Pokus o znázornění na základě vybraných filmových příkladů z 80. a 90. let, s. 73 – 85) je věnován filmům s ústřední postavou novináře, který se setkává a střetává s cizí kulturou. **Joachim Paech** (*Zweimal „Deutschland im Herbst“: 1977 und 1992* [Dvakrát „Německo na podzim“: 1977 a 1992], s. 87 – 105) porovnává dva německé filmy, které se pokusily bezprostředně reagovat na aktuální společenskou situaci (vedle známého *Německa na podzim* jde o televizní snímek *Neues Deutschland* [Nové Německo] z roku 1993). Oba filmy pojednávají o vztahu k tomu, co je pocíťováno a odmítáno jako cizí, ať jde o společenské postoje nebo o národní příslušnost, resp. vnější vzhled. Rozdíly v podobě a účinku těchto filmů pak souvisejí s podstatnými posuny v postavení médií, např. s tím, že záznam násilí se stal součástí televizní zábavy. V roce 1977 bylo ještě možno hledat „nové postavení ‚skutečných obrazů skutečnosti‘“, v roce 1992 „jsou události reality součástí mediální reality již předtím, než k nim ‚došlo‘“. Zdá se, že se udávají pro televizi, a primárně zde jsou vnímány. Politické vedení kritizuje nikoli události, nýbrž obrazy těchto událostí“ (s. 103 – 104).

2) Seeßlen je hlavním autorem desetisvazkové ediční řady o „základech populárního filmu“ (*Grundlagen des populären Films*). Od roku 1995 vychází nová verze této řady, rozpočítaná na patnáct svazků (*Die Geschichte des populären Films in 15 Bänden*).

Přímo o problematice nových médií pojednává **Hartmut Winkler** (*Vom Programm als Ereignis zum Programm als Ort. Zeit und Linearität im Fernsehen und in den digitalen Medien* [Od programu jako události k programu jako místu. Čas a linearita v televizi a v digitálních médiích], s. 45 – 53) a dotýká se jí také teoreticky nejpronikavější příspěvek sborníku, úvaha britského badatele **Thomase Elsaessera** nazvaná *Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic?* (Pragmatika audiovizuálnosti: záchranný člun na Titaniku?, s. 107 – 120). Elsaesser se zabývá otázkou, nakolik je pragmatika jako složka sémiotiky zaměřená na užívání znaků, na procesy produkce a recepce, schopna přispět k překonání současných problémů (aporii) teorie filmu, jak se vynořují ve střetání mezi sémiotickou a psychoanalytickou teorií na jedné straně a kognitivismem na straně druhé. Orientace na pragmatiku může podle autora vyvést teoretickou reflexi z koncentrace na historicky podmíněný a dnes už nereprezentativní typ produkce a recepce pohyblivých obrazů (charakteristickým vyjádřením tohoto přístupu je teorie aparátu zdůrazňující fixovanou pozici diváka před filmovým plátnem, na něž projektor vrhá obrazy) a zaměřit ji k rozšířenému poli audiovizuálnosti, k novým formám recepce.

Neméně pozornosti věnuje sborník *Kinoschriften* dějinám teorie filmu. **Frank Kessler** analyzuje dva důležité pojmy teorie dvacátých let: *Photogénie und Physiognomie* (Fotogenie a fyziognomie, s. 125 – 136). Tyto pojmy, propracovávané v prvním případě Louisem Dellucem a Jeanem Epsteinem, v druhém Bélou Balázsem, nebyly nikdy přesně a jednoznačně definovány, dané koncepce však představují důležité pokusy postihnout estetickou specifičnost filmu na základě výrazových možností obrazu (jde o koncepce předmontážní, předcházející obrat k montáži jako filmovému vyjadřovacímu prostředku par excellence). **Jörg Schweinitz** poté informuje o dlouho zapomínaném průkopníkovi teorie filmu, v Americe působícím německém psychologovi Hugovi Münsterbergovi (*Die vergessene Theorie: Hugo Münsterbergs „The Photoplay“* (Zapomenutá teorie: „The Photoplay“ Huga Münsterberga, s. 137 – 159). Přílohou ke studii je otisk překladu jedné z Münsterbergových prací: *Warum wir ins Kino gehen [1915]* (Proč chodíme do kina [1915], s. 161 – 170).³⁾

Pro úplnost dodejme, že posledním dosud nezmíněným příspěvkem ve čtvrtém svazku *Kinoschriften* je krátká úvaha **Franka Kesslera** o motivacích zájemců o studium filmové vědy: *„Ich studiere Film, weil ich in die Praxis will!“ – Über ein Mißverständnis hinsichtlich der Filmwissenschaft* („Studuji film, protože chci do praxe!“ – O jednom nedorozumění ve vztahu k filmové vědě, s. 121 – 124).

Na závěr nezbyvá než říci, že publikační aktivity rakouských nakladatelství si rozhodně zasluhují naši pozornost a že se stávají nepřehlédnutelnou součástí světového kontextu myšlení o filmu.

Petr Mareš

3) Tyto materiály zároveň upozorňují na první souhrnné německé vydání Münsterbergových spisů o filmu (ačkoli byl Münsterberg národností Němec, dané práce vyšly pouze v angličtině): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. Wien 1996.

1. The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem.

2. In the second part, we consider the case of a single particle.

3. The third part is devoted to the case of a system of particles.

4. In the fourth part, we consider the case of a continuous medium.

5. The fifth part is devoted to the case of a system of continuous media.

6. In the sixth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

7. The seventh part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

8. In the eighth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

9. The ninth part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

10. In the tenth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

11. The eleventh part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

12. In the twelfth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

13. The thirteenth part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

14. In the fourteenth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

15. The fifteenth part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

16. In the sixteenth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

17. The seventeenth part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

18. In the eighteenth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

19. The nineteenth part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

20. In the twentieth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

21. The twenty-first part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

22. In the twenty-second part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

23. The twenty-third part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

24. In the twenty-fourth part, we consider the case of a system of particles and continuous media.

25. The twenty-fifth part is devoted to the case of a system of particles and continuous media.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BELLOUR, Raymond

L'analyse du Film / Raymond Bellour. – [1. vyd.] – Paris: Editions Albatros, 1989. – 310 s.: čb. fot., tab. – (Collection a Cinéma / Dirigée par Joel Fargest, Francois Barat; Sv. 18). – Seznam citovaných filmů

(brož.)

Klasická analyticko-teoretická kniha zaměřená na určitá díla (*Ptáci*, *Psycho*, *Velký spánek*) a tvůrce (F. Lang, A. Hitchcock).

BÉNARD DA COSTA, Joco

Portugiesische Filmgeschichte/n / Joco Bénard da Costa; aus dem Portugiesischen von Rolf Osterloh, Anja Sieber. – [1. vyd.] – Rodenbach: AVINUS Verlag, 1997. – 222 s.: čb. fot. na příl. – (Orig.): Histórias do Cinema. – Vyd.orig.: B.m.: Europália, 1991. – Sínteses da cultura portuguesa. –

Bibliografie, index

ISBN 3-930064-03-0 (brož.)

Dějiny portugalské kinematografie 1896 – 1997.

BŘEZINA, Václav

Lexikon českého filmu: 2000 filmů. 1930 – 1997 / Václav Březina; předmluva Roland Schür. –

2. vyd., rozš. – Praha: Filmové nakladatelství Cinema, 1997. – 545 s.: čb. fot. –

Výběrová filmografie českých režisérů, seznam českých dlouhých hraných zvukových filmů 1930 – 1997

ISBN 80-85933-13-6. – ISBN 80-7176-670-4 (váz.)

Publikace obsahuje souhrn dostupných údajů o českých zvukových hraných filmech

(celovečerních, středometrážních, krátkých)

a výběr z celovečerních a středometrážních animovaných a dokumentárních filmů uvedených v českých kinech v letech 1930 – 1996,

s dodatkem české filmy uvedené od července 1996 do září 1997.

U každého titulu jsou uvedeny technické údaje a stručný obsah.

BOSWORTH, Patricia

Montgomery Clift: A Biography / Patricia Bosworth. – 3rd ed – New York: Limelight Editions, 1996. – 438 s.: čb. fot. na příl. –

Seznam divadelních rolí, filmografie, index

ISBN 0-87910-135-0 (brož.)

Obsáhlá monografie amerického divadelního a filmového herce.

CIMENT, Michel

Stanley Kubrick: Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica [Přehlídka filmová].

Benátky (ITÁLIE), 27. 08. 1997 – 06. 09. 1997

/ a cura di Michel Ciment. – [1. vyd.] – [Benátky]:

Editoriale Giorgio Mondadori, 1997. – 303 s.:

čb. fot. – Název MFF též la Biennale di Venezia

ISBN 88-374-1598-2 (brož.)

Monografie S. Kubricka složená z rozhovorů s režisérem a ukázek z kritik k jednotlivým filmům od *Day of the Fight* po *Full Metal Jacket*.

COHAN, Steven – HARK, Ina Rae

The Road Movie Book / edited by Steven Cohan, Ina Rae Hark. – 1st publ – London; New York: Routledge, 1997. – 379 s.: čb. fot. –

(Cinema Studies). – Poznámky, literatura, index filmů, jmenný a věcný

ISBN 0-415-14937-1 (brož.)

Antologie textů historicky a kontextově mapujících vývoj žánru road movie a jeho vliv na neamerické kinematografie.

COWIE, Peter

Icelandic Films / Peter Cowie. – [1. vyd.] –

Reykjavík: Icelandic Film Fund, 1995. – 79 s.:

čb. fot. – Kvikmyndasjódur Íslands. –

Index

ISBN 9979-9190-0-0 (váz.)

Krátká historie filmu na Islandu – s důrazem

na vývoj od 80. let. Stručné portréty významných osobností islandské kinematografie.

CYSAŘOVÁ, Jarmila

FITES a moc: První léta Svazu československých filmových a televizních umělců / Jarmila Cysařová. –

[1. vyd.] – [Praha]: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997. – 205 s. – (Studijní materiály výzkumného

projektu Československo 1945 – 1967; 22).

(Brož.)

Studie o vzniku a činnosti filmového svazu
v polovině 60. let, doprovázená edicí dokumentů.

ESTETIKA

Estetika na křižovatce humanitních disciplín
/ Vlastimil Zúška...[aj.]. – 1. vyd – Praha :
Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum,
1997. – 198 s. – Maydl, Přemysl: Gilles Deleuze
a film. – Poznámky, resumé v němčině
a angličtině, o autorech
ISBN 80-7184-379-2 (brož.)

Soubor deseti studií zrcadlící situaci estetiky
na konci 20. století. Obsahuje reflexe současného
stavu estetiky a filosofie umění i historické sondy.
Studie P. Maydla: Gilles Deleuze a film
ukazuje pomocí reflexe filosofického vývoje
rekonceptualizaci nejen současné filmové teorie,
ale i estetiky.

FARROW, Mia

Co pomíjí: Vzpomínky / Mia Farrow; z angličtiny
přeložila Alena Fidlerová; verše přeložil
Petr Nejedlý. – [1. vyd.] – Praha: Nakladatelství
Lidové noviny, 1997. – 274 s.: čb. fot. na příl. –
(Biografie a memoáry). – Orig.: What Falls Away,
A Memoir. – Příloha
ISBN 80-7106-257-X (váz.)

Americká herečka M. Farrowová ve své autobiografii
vzpomíná na dětství v umělecké rodině, na klášterní
výchovu, herecké začátky, na své životní partnery.
Kniha je doplněna v plném znění reprodukováným
rozsudkem nejvyššího státního soudu ve věci sporu
mezi M. Farrowovou a jejím bývalým partnerem
W. Allenem.

FILM

Film and the Arts in Symbiosis: <A> Resource
Guide / edited by Gary R. Edgerton. – 1st. publ –
London; New York; Westport, Connecticut:
Greenwood Press, 1988. – 392 s. –
Index, o autorech, výběrová bibliografie
a výběrová filmografie v textu
ISBN 0-313-24649-1 (váz.)

Stručné přehledové studie historicky i teoreticky
pojednávající o vztahu mezi filmem a ostatními
druhy umění, doplněné bibliografiemi.

FRANKS, Don

Entertainment Awards: A Music, Cinema, Theatre
and Broadcasting Reference, 1928 through 1993 /
Don Franks. – [1. vyd.] – London; Jefferson,
North Carolina: McFarland & Company, Inc.,

Publishers, 1996. – 536 s. –

Index

ISBN 0-7864-0031-5 (váz.)

Přehled cen udílených v oblasti showbusinessu
1928 – 1993 (rozhlas, hudba, divadlo, film).

GRIFFITHIANA

Griffithiana: <La> Rivista della Cineteca del
Friuli / Journal of Film History. Anno 20 – N. 59
Maggio 1997, D. W. Griffith's A Corner in Wheat /
a critique by Helmut Färber; english editor
Peter Lehman; editor Davide Turconi. – [1.vyd.] –
Gemona: La Cineteca del Friuli, 1997. – 95 s.:
čb. fot. – Publikace 1983 – 1996, přehled
vydaných čísel časopisu Griffithiana
Monotematické číslo časopisu věnované filmu
D. W. Griffitha A Corner in Wheat.

CHAPLIN, Charles – SUCHÝ, Ondřej

Velká kniha o Chaplinovi: Z buřinky věčného
tuláka / Charles Chaplin; vybral, uspořádal, studii
napsal, filmografii a bibliografii sestavil
Ondřej Suchý; ukázky z knihy Ch. Chaplina
Můj životopis z angličtiny přeložil František Vrba. –
1. vyd – Praha: Cinemax, 1997. – 215 s.: čb.
a barev. fot. na příl. – Chaplin: Můj životopis
poprvé vydáno česky Odeon 1967. –
Filmografie, bibliografie
ISBN 80-85933-15-2 (brož.)

Kniha obsahuje ukázky z Chaplinovy autobiografie
Můj životopis a Suchého mapování Chaplinova
života a díla, kde se také podrobněji zabývá jeho
rodinou. Namísto předmluvy je uveden rozhovor
s režisérem J. Menzelem. Publikace je doplněna
kompletní filmografií, rozsáhlou bibliografií
a fotografickou přílohou.

CHAUN, Igor

Deník aneb smrt režiséra. Díl 2., 1993 – 1995 /
Igor Chaun. – 1. vyd – Olomouc: VOTOBIA, 1997. –
613 s. – Rekapitulace
ISBN 80-7198-246-6 (váz.)
Druhá část deníkových zápisů českého režiséra
a scenáristy.

JIRÁČEK, Milič

Stereoskopický film: Experimentální realizace
české kinematografie / text a foto Milič Jiráček;
spolupráce Eva Strusková. – [1. vyd.] – Praha:
NFA, 1997. – 17 s.: čb. fot. –
Literatura
(Brož.)

Zpráva o výzkumu a práci na stereoskopickém filmu z let 1950 – 1955 ve Výzkumném ústavu filmové techniky (VÚFT), později Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT). Jde především o poznatky o charakteru stereoskopického zobrazení a hlediscích, která je nutno při snímání, utváření obrazu, jeho kompozici a prostorovém uspořádání respektovat.

KELSON, John F.

Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions: Held in Zonal Film Archives of Film Section, Information Services Division, Control Commission for Germany, (BE) / original text by John F. Kelson; this edition edited with a new introduction and material selected by KRM Short; in association with the Imperial War Museum; the Imperial War Museum. – 2nd ed – Trowbridge: Flicks Books, 1996. – 198 s. – (Studies in War and Film; 4). –

Poznámky, index celovečerních a krátkých filmů, anglických překladů německých názvů, seznam zahraničních zakázaných filmů

ISBN 0-948911-19-0 (váz.)

Katalog německých filmů z let 1933 – 1945, které byly v britské okupační zóně zakázány z důvodu propagace nacismu.

KRAMER, Stefan

Geschichte des chinesischen Film / Stefan Kramer. – [1.vyd.] – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1997. – 313 s.: čb. fot. –

Filmografie, bibliografie, rejstřík

ISBN 3-476-01509-2 (váz.)

Monografické zpracování vývoje filmu v Číně 1896 – 1996 s přihlédnutím ke kinematografii Tehaj-wanu a Hongkongu.

KRONISH, Amy

World Cinema. 6, Israel / Amy Kronish. –

1st. publ – Trowbridge: FLICKS BOOKS, 1996. – 266 s.: čb. fot. na příl. –

Na obálce: Kronish, Amy W. – Bibliografie, filmografie, index, adresy film. a TV společností

ISBN 0-8386-3697-7 (váz.)
Chronologicko-tématické dějiny kinematografie na území Izraele.

LEBENDE

Lebende Bilder einer Stadt: Kino und Film in Frankfurt am Main: Lebende Bilder einer StadtKino und Film in Frankfurt am Main

Ausstellung/Filme]. Frankfurt am MainSRN), 03. 03. 1995 – 02. 07. 1995.

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main (SRN) / herausgegeben von Hilmar Hoffmann, Walter Schobert; redaktion des Katalogs, Ausstellungsorganisation und organisation Rudolf Worschech, Michael Schurig, Thomas Worschech. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1995. – 390 s.: čb. fot. – Filmografie, register, seznam vyobrazení, literatura ISBN 3-88799-050-1 (brož.)

Sborník studií pojednávající o vzájemném vztahu Frankfurtu nad Mohanem a filmu. Svazek byl vydán u příležitosti stejnojmenné výstavy.

LI SUYUAN – HU JUBIN

Chinese Silent Film History / Li Suyuan, Hu Jubin; edited by Wang Rui. – 1st. publ – Beijing: China Film Press, 1997. – 415 s.: čb. fot. na příl. – Index

ISBN 7-106-01259-9 (váz.)

Dějiny čínského filmu v letech 1896 – 1936.

LIPPARD, Chris

By angels driven: The films of Derek Jarman / edited by Chris Lippard. – 1st ed – Trowbridge: Flicks Books, 1996. – 202 s.: čb. fot. na příl. – (Cinema voices series). –

Filmografie, výběrová bibliografie, index

ISBN 0-948911-87-5 (brož.)

Monografie britského filmáře Dereka Jarmana složená z dílčích tematických studií od různých autorů.

LYNCH, David – GIFFORD, Barry

Lost Highway: Ztracená dálnice / David Lynch, Barry Gifford; z angličtiny přeložil Petr Zenkl. – 1. vyd – Brno: JOTA, 1997. – XXII, 172 s.: čb. fot. – (Série A – Z; Sv. 5). –

Orig.: Lost Highway. – Na úvod rozhovor Rodley, Chris s D. Lynchem. – Vyd. orig.: B.m.: Faber and Faber Limited, 1997

ISBN 80-7217-026-0 (brož.)

Úvod knihy tvoří rozhovor Chrise Rodleyho s Davidem Lynchem o filmu *Lost Highway*, následuje scénář a na závěr rozbor filmu.

MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena

Dejiny slovenskej kinematografie / Václav Macek, Jelena Pašteková; lektori Pavel Branko, Ivan Klimeš, Albert Marenčin. – 1. vyd – Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1997. – 599 s.:

čb. fot., tab. – Rejstřík jmenný, prameny,
literatura, ocenění, distribuce. –
Slov. a svět. kinematogr. ve faktech a událostech
ISBN 80-217-0400-4 (váz.)
Komplexně pojaté dějiny národní kinematografie
v období 1896 – 1996.

MACLAINE, Shirley

Na tenkém ledě / Shirley MacLaine; z angličtiny
přeložila Stanislava Vitoňová. – 1. vyd –
Benátky nad Jizerou: VODA, 1997. – 347 s. –
Orig.: Out on a Limb
ISBN 80-902427-0-7 (brož.)
Autobiografická kniha herečky a spisovatelky
Shirley MacLainové pojednává o jejím soukromém
životě, milostném vztahu k anglickému politikovi
a o hledání sebe sama po čtyřicítce.
Na motivy této knihy vznikl o několik let později
pětidílný televizní seriál.

MALTIN, Leonard

Leonard Maltin's Movie & Video Guide. 1998
Edition / edited by Leonard Maltin. – 1st publ –
London: Penguin Books, 1997. – XXV, 1620 s. –
(Penguin Reference Film/Television). –
V USA nakl. Signet
ISBN 0-14-026912-6 (brož.)
Encyklopedie zahrnuje filmy mezinárodní
produkce do roku 1997. Filmy jsou řazeny
abecedně podle anglického názvu.
U každého titulu jsou uvedeny základní údaje
a stručný obsah. Publikace je doplněna výběrovými
rejstříky herců a režisérů s jejich filmografiemi.

MCKNIGHT, George

Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken
Loach / edited by George McKnight. – 1st ed –
Trowbridge: Flicks Books, 1997. – 234 s.: čb. fot.
na příl. – (Cinema voices series). –
Poznámky, filmografie, výběrová bibliografie,
rejstřík
ISBN 0-948911-99-9 (brož.)
Monografie britského filmaře Kena Loache složená
z dílčích tematických studií od různých autorů.

NATHAN

The Nathan Axelrod Collection. Vol. II, Carmel
Newsreels, Series II 1948 – 1958. Additional
Carmel Film Productions / edited by Amy Kronish,
Scott Mittelman. – [1. vyd.] – Jerusalem:
The Center for Preservation of Israeli and Jewish
Film of the Israel Film Archive: Jerusalem

Cinematheque, 1996. – 436 s. –

Index

(Brož.)

Katalog filmových žurnálů Carmel Newsreels z let
1948 – 1958 s obsahy jednotlivých vydání.

POWRIE, Phil

French Cinema in the 1980s: Nostalgia and
the Crisis of Masculinity / Phil Powrie. – [1. vyd.] –
Oxford: Clarendon Press, 1997. – 203 s.: čb. fot.
na příl. – Filmografie, bibliografie, rejstřík
ISBN 0-19-871119-0 (brož.)
Soubor tematických analýz francouzských filmů
80. let.

PRINZLER, Hans Helmut

Chronik des deutschen Films. 1895 – 1994 /
Hans Helmut Prinzler. – [1. vyd.] – Stuttgart;
Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. – 464 s.:
čb. fot. –
Bibliografie, rejstřík jmenný, filmů, věcný
ISBN 3-476-01290-5 (brož.)
Kronika základních statistických údajů, událostí;
filmů, narození, úmrtí a významných knižních
titulů spojených s německou kinematografií
let 1895 – 1994.

ROHAN, Bedřich

Kafka bydlel za rohem: Vzpomínky na Prahu
dvacátých a třicátých let / Bedřich Rohan;
z němčiny přeložila Lenka Chytilová. – 1. vyd –
Praha: Brána, 1997. – 153 s.: čb. fot. na příl. –
Orig.: Kafka wohnte um die Ecke, Ein neuer Blick
aufs alte Prag. – Vyd. orig.: Freiburg: Herder,
1986
ISBN 80-85946-73-4 (váz.)
Vzpomínky na kulturní a společenský život
v meziválečné Praze.

STONE, Judy

Eye on the World: Conversations with international
Filmmakers / Judy Stone. – 1st. ed – Los Angeles:
Silman-James Press, 1997. – 826 s.: čb. fot. –
Filmografie v textu
ISBN 1-879505-36-3 (brož.)
Stručné rozhovory s filmovými režiséry z celého
světa, původně otištěné většinou v San Francisco
Chronicle.

ŠMATLÁK, Martin

Analýza vývoja audiovizuálneho prostredia
na Slovensku v rokoch 1989 – 1996: (habilitačná

práce) / Martin Šmatlák. – [1. vyd.] – Bratislava:

Vysoká škola múzických umení –

Filmová a televizní fakulta, 1997. – 164 s.

(Váz.)

Habilitační práce komplexně mapující vývoj
subsystému audiovizuální kultury na Slovensku.

TARKOVSKIJ, Andrej

Deník. 1970 – 1986 / Andrej Tarkovskij; z ruštiny
přeložil Marek Sečkař. – 1. vyd – Brno:

Větrné mlýny, 1997. – 547 s.: čb. fot. a obr. –

Poznámky, filmografie, seznam scénářů,
neuskutečněných projektů a společných projektů
ISBN 80-86151-01-8

(brož.)

Deník sovětského režiséra A. Tarkovského z let
1970 – 1986. Doplněno rodokmenem,
přehledem míst pobytu a cest, seznamem scénářů
a neuskutečněných projektů, filmografií
a seznamem společných projektů.

TEO, Stephen

Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions /
Stephen Teo. – 1st publ – London: BFI Publishing,
1997. – 308 s. – British Film Institute. –

Poznámky, bio-filmografie, index

ISBN 0-85170-514-6 (brož.)

Dějiny filmu v Hongkongu od počátků (1909)
až po tzv. konec hongkongského filmu v 90. letech.
O jednotlivých filmech, tvůrcích, filmových
studiích.

TOEPLITZ, Jerzy

Geschichte des Films. Band 5, 1945 – 1953 /

Jerzy Toeplitz; Autorisierte Übertragung aus dem
Polnischen von Christiane Mückenberger;
Bildteil und Register von Fred Gehler;

Den Kapitelenhängen zugrundeliegender Text von
Helena Opoczyńska; Lektorat und autorisierte
Redaktion Lilli Kaufmann. – 1. Aufl – Berlin:
Henschel Verlag, 1991. – 698 s.: čb. fot. na příl. –
Bibliografie, rejstřík jmenný, originálních titulů,
německých překladů titulů, filmových organizací
a škol

ISBN 3-362-00585-3

(váz.)

Další svazek klasických dějin filmu.

Patý díl zahrnuje mezinárodní produkci z let
1945 – 1953. Kapitoly jsou členěny podle
národních kinematografií, v závěru každé z nich
jsou dodatky obsahující biografie a filmografie
nejvýznamnějších režisérů.

VÍTKOVÁ, Radana

Hvězdy českého filmu. III. / Radana Vítková;
ilustroval Tomáš Řízek; odborná spolupráce Andrej
Halada. – 1. vyd – Praha: FRAGMENT, 1997. –

64 s.: čb. a barev. fot., barev. obr. –

V tiráži uvedeno nakladatelství FRAGMENT

Havlíčkův Brod

ISBN 80-7200-142-6 (váz.)

Padesát sedm portrétů oblíbených českých herců
filmového plátna i televizní obrazovky, jejichž
nástup či vrchol kariéry lze zařadit do doby
60. a 70. let.

VOLKMER, Klaus

Traum Fenster Garten: Die Film-Musiken von
Takemitsu Tôru: Takemitsu –

Filmretrospektive [Retrospektiva filmová]. (SRN),
00. 09. 1996 – 00. 02. 1997.

Veranstalter Japanisches Kulturinstitut, Köln
(SRN). FILMMUSEUM IM MÜNCHNER
STADTMUSEUM, MÜNCHEN (SRN) /

herausgegeben von Klaus Volkmer. – [1. vyd.] –

München: KinoKonTexte, 1996. – 117 s.: čb. fot.

a il. – (>off< – Texte / herausgegeben von Robert
Fischer – Ettel, Jan – Christopher Horak; 3). –

Diskografie, bibliografie

ISBN 3-930312-48-4 (brož.)

Monografie věnovaná japonskému hudebnímu
skladateli Takemitsu Tôru, autorovi mnoha
kompozic pro film.

VOREL, Tomáš

Kamenný most / Tomáš Vorel; ilustrace Lenka

Zvěřinová; [úvod] Ivan Klíma. – [1. vyd.] – Praha:
Primus, 1997. – 297 s.: barev. ilustr.

ISBN 80-85625-89-X (váz.)

Román podle stejnojmenného celovečerního filmu
téhož autora.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan

V & W neznámí. 1922 – 29 (I), Faustovy skleněné
hodiny / Jiří Voskovec, Jan Werich; předmluvu
napsal Jiří Suchý; edici připravili, ediční poznámku

a ediční komentář napsali a obrazovou přílohu
sestavili Radan Dolejš, Václav Kofroň; rejstřík
sestavila Jarmila Fromková; odpovědný redaktor

Jan Lukeš. – 1. vyd – Praha: Národní filmový
archiv, 1997. – 468 s.: čb. fot., obr. –

(Knihovna Iluminace; Sv. č. 9). –

Obsahuje Cocteau, Jean: Orfeus; Jarry, Alfred:
Ubu králem. –

Seznam obrazových příloh, jmenný rejstřík

ISBN 80-7004-087-4 (váz.)

První svazek edice V & W neznámí obsahuje
Voskocovu a Werichovu ranou tvorbu.

WENDERS, Wim

Einmal: Bilder und Geschichten / Wim Wenders. –
2. Aufl – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren,
1995. – 357 s.: čb. a bar. fot. – Fot. na obálce:
Linke, Armin

ISBN 3-88661-151-5 (váz.)

Kniha fotografií a básní W. Wenderse z jeho cest
a natáčení po Spojených státech, Evropě
a Japonsku.

WICKENHAUSER, Ida

Die Geschichte und Organisation der Filmcensur
in Österreich 1895 – 1918: Dissertation zur
Erlangung des Doktorgrades an der
philosophischen Fakultät der Universität Wien /
Ida Wickenhauser. –

[1. vyd.] – Wien: Philosophischen Fakultät
der Universität Wien, 1967. – 142 s.: čb. fot. –
Bibliografie, poznámky

(Váz.)

Disertační práce (1967) všestranně zpracovává
problematiku filmové cenzury v Rakousku
1895 – 1918.

*Encyklopedické heslo***JINDŘICH BRICHTA**

* 27. 6. 1897 Praha

† 6. 7. 1957 Praha

Kameraman hraného a dokumentárního filmu, režisér a scenárista dokumentárního filmu, průkopník českého filmového zpravodajství a vědeckého filmu, propagátor filmového archivnictví a muzejnictví, filmový historik a publicista, pedagog.

Po absolvování reálného gymnázia v Praze na Starém Městě v roce 1915 navštěvoval Jindřich Brichta v letech 1915 – 1925 jako řádný student České vysoké učení technické v Praze, kde složil v roce 1923 první státní zkoušku z oboru stavební inženýrství. Jako mimořádný posluchač přírodovědecké fakulty University Karlovy studoval v polovině dvacátých let u prof. Viktorina Vojtěcha i praktické využití kinematografie ve vědě a technice. První praktické filmové zkušenosti získal v roce 1917 při práci s filmovým kameramanem Karlem Deglem. Poté byl v průběhu roku 1918 bezplatně zaměstnán u filmové společnosti Lucernafilm a v letech 1918 – 1924 pracoval jako filmový kameraman u filmových společností Bratři Deglové (1918 – 1919), Weteb (1919 – 1921) a Comenius (1922 – 1924).

V první polovině dvacátých let se kromě natáčení hraných a dokumentárních filmů také zúčastnil jako filmový kameraman výzkumné expedice Moravského zemského muzea v Brně do Jugoslávie vedené archeologem dr. Karlem Absolonem (1920), zastával funkci ředitele kina Alma studentského Akademického domu (1921 – 1922) a spolupodílel se na založení fotograficko-kinematografického oddělení Technického muzea československého (1923) a Společnosti pro vědeckou kinematografii (1924).

V roce 1925 podnikl jako stipendista československého ministerstva školství a národní osvěty a ministerstva zemědělství šestiměsíční cestu do Rakouska, Švýcarska, Francie a Anglie. Během ní studoval postavení kinematografie v jednotlivých zemích, problematiku vědecké fotografie a kinematografie, filmového muzejnictví a osvětové funkce filmu a pracoval v Mareyově institutu v Paříži. Po návratu ze zahraničí byl i nadále činný ve fotograficko-kinematografickém oddělení Technického muzea, redigoval měsíčník Společnosti pro vědeckou kinematografii Kinematografie a pokračoval v práci filmového kameramana.

Od roku 1928 se již věnoval výhradně dokumentárnímu filmu a filmovému zpravodajství v řadě funkcí: v letech 1927 – 1931 technický ředitel filmového týdeníku Elektajournal, 1932 – 1937 filmový kameraman pracující smluvně pro domácí a zahraniční filmové týdeníky, 1937 – 1943 technický ředitel Československého (od 1939 Českého) zvukového filmového týdeníku Aktualita a 1943 – 1945 zástupce vedoucího filmového archivu Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ).

V roce 1945 stanul v čele pražského filmového archivu, který byl v rámci zestátněné československé kinematografie začleněn do Československého filmového ústavu, a z titulu této funkce zastupoval Československo po druhé světové válce v Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF). O šest let později (1951) byl jmenován řádným docentem Filmové akademie múzických umění (FAMU) pro dějiny filmové techniky. Kromě FAMU, kde přednášel od jejího založení (1947) až do své smrti (1957), vyučoval dějiny filmové techniky i na Vyšší filmové škole zřízené v roce 1950 v Klánovicích (1951/1952 v Hostivaři a od školního roku 1952/1953 v Čimelicích u Písku). Dlouhou dobu působil také jako soudní znalec pro kinematografii a kinematografickou techniku a věnoval se i zlepšovatelství na poli filmové techniky. V roce 1955 obdržel Řád práce za „vynikající činnost v oboru filmové dokumentace, zejména za vybudování muzea kinematografie“.

V prvním desetiletí své kameramanské dráhy (1918 – 1927) natočil Jindřich Brichta dvanáct hraných filmů. Do historie českého hraného filmu se zapsal technicky čistou fotografií a tím, že využil jako jeden z prvních

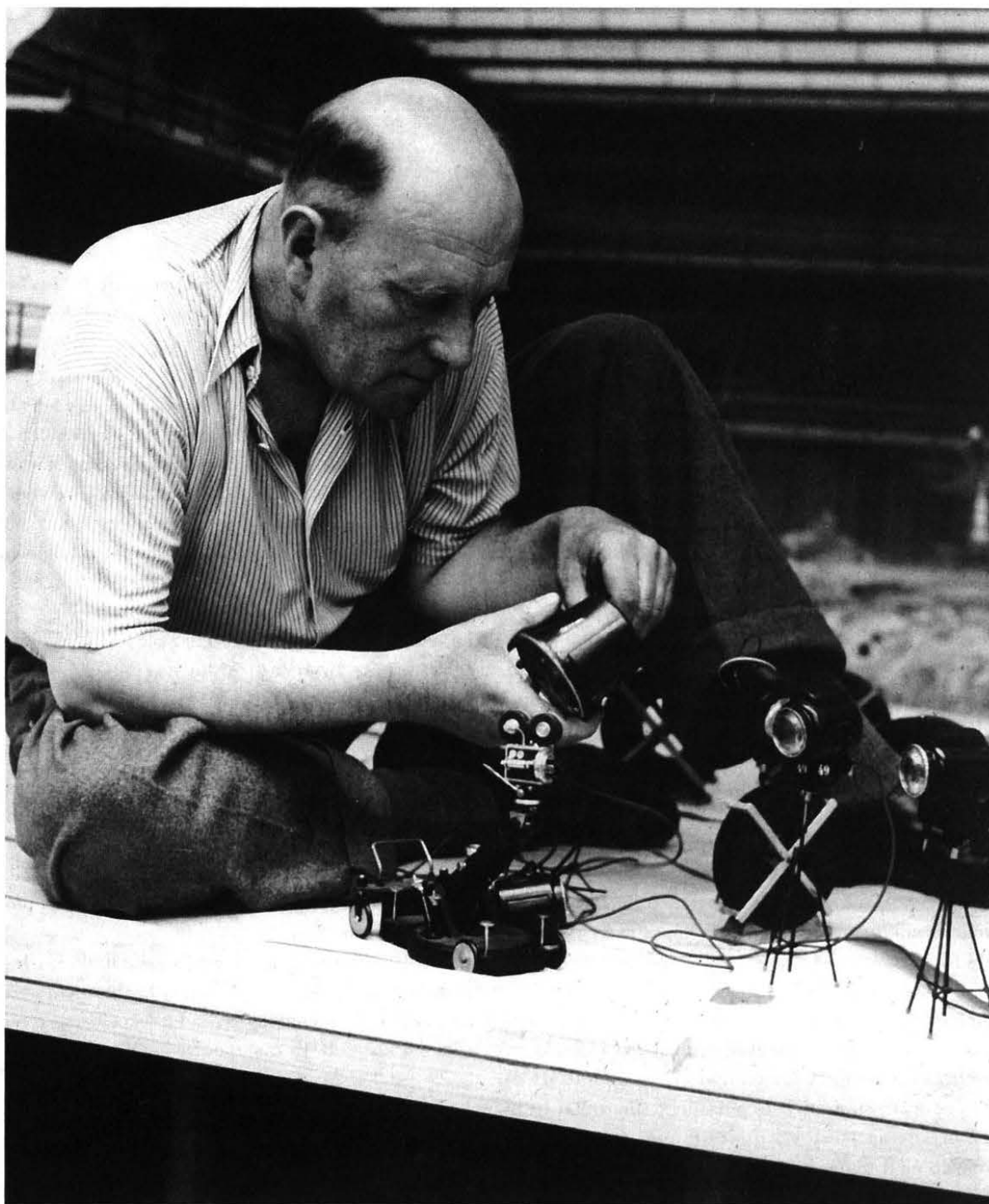
*Jindřich Brichta*

Foto archiv

v české kinematografii filmových triků při snímání scény požáru stavby gotické katedrály pro film *Stavitel chrámu* (1919).

Brichta patřil k zakladatelům původního českého filmového zpravodajství. Již v roce 1918 natáčel první dny československé samostatnosti a příjezd presidenta T. G. Masaryka (filmy *První dny československé samostatnosti* a *Návrat T. G. Masaryka*, [1918]). Byl tedy u jeho počátků a od druhé poloviny dvacátých let také, vedle práce aktivního filmového zpravodaje, budoval organizační základny filmového zpravodajství v *Elektajournalu* a *Aktualitě*.

Brichta se až do konce čtyřicátých let (1948) věnoval dokumentárnímu filmu, v němž se realizoval jako scenárista, režisér, kameraman a producent. Z jeho rozsáhlé filmové dokumentární tvorby (realizace a spolurealizace dvaceti dvou dokumentárních filmů) náleží k nejzdařilejším dva autorské umělecké filmové dokumenty o architektuře pražského baroka a Pražského hradu z konce třicátých let *Pražské baroko* (1939) a *Svatý Jiří na hradě pražském* (1939).

Vedle aktivní práce ve filmu se Jindřich Brichta od svých vysokoškolských studií systematicky zabýval i dějinami fotografie a filmové techniky, historií české a světové kinematografie a využitím fotografie a filmu ve vědě a školství. Vyjádřením těchto zájmů byla po první světové válce jeho spolupráce s botanikem prof. Vladimírem Úlehrou při prvních pokusech s časosběrným snímáním růstu rostlin (1920). Podílel se na činnosti Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, jejímiž dalšími zakladateli byli filmový historik a publicista ing. Karel Smrž a odborník na fotochemii a vědeckou fotografii prof. Viktorin Vojtěch. Intenzivní zájem o dějiny filmové techniky pak přivedl Jindřicha Brichtu ke spolupráci s fotograficko-kinematografickým oddělením pražského Technického muzea, která trvala od dvacátých let až do jeho smrti. V roce 1925 byl autorem první veřejné expozice tohoto oddělení a soustavným doplňováním a rozšiřováním jeho sbírek v dalších desetiletích vytvořil základ dnešního sbírkového fondu oddělení Foto-kino Národního technického muzea. Významným mezníkem v této akviziční činnosti pro sbírky Technického muzea byla Brichtova cesta do západní Evropy v roce 1925, při níž navázal osobní kontakty s řadou zahraničních filmových institucí a sběratelů, které nadále využíval ve prospěch muzea. Z uvedených aktivit a také z jeho zájmu o osvětové využití filmu pak vycházel Brichtův plán z roku 1935 vybudovat v Technickém muzeu ve spolupráci s Československou společností pro vědeckou kinematografii filmový archiv pro uchování filmů a další filmové dokumentace. K jeho uskutečnění před druhou světovou válkou nedošlo a Brichtovy snahy o založení filmového archivu v Čechách byly realizovány až zřízením filmového archivu ČMFÚ v roce 1943. Vědecké fotografii a filmu a dějinám filmové techniky a kinematografie se Jindřich Brichta věnoval od dvacátých let také ve své přednáškové a publikační činnosti, již lze rozdělit do tří základních tematických okruhů: filmové archivnictví a muzejnictví; zrození kinematografie, fotografická a filmová technika, její historie a popularizace; počátky českého filmu.

Patří sem i Brichtova spolupráce s redakcí Ottova slovníku naučného (od roku 1934) a popularizace kinematografie a dějin filmové techniky prostřednictvím filmových výstav, které seznamovaly veřejnost s fotografickými a kinematografickými sbírkami pražského Technického muzea. Nejvýznamnější z nich organizoval po skončení druhé světové války: výstavu „50 let kinematografu“ k padesátému výročí vzniku kinematografie, uskutečněnou v Praze a Brně v letech 1945 – 1946, výstavu k padesátému výročí promítání prvních českých filmů Jana Kříženeckého v roce 1948 v Praze a rozšířenou a nově instalovanou expozici fotografického a kinematografického oddělení Technického muzea v roce 1949.

FILMOGRAFIE: 1918: *Návrat T. G. Masaryka* (k); *O děvčicu* (Josef Folprecht – Karel Degl, k); *První dny československé samostatnosti* (k); 1919: *Stavitel chrámu* (Karel Degl – Antonín Novotný, k); 1920: *Plameny života* (Václav Binovec, k); *Za svobodu národa* (Václav Binovec, k); 1921: *Černí myslivci* (Václav Binovec, k); *Děti osudu* (Josef Rovenský, k); *Irčin román I.* (Václav Binovec, k); 1923: *Cesta kolem republiky* (k); 1926: *VIII. slét všesokolský* (Jan S. Kolár, k); *Román hloupého Honzy* (František Hlavatý, k); *Řina* (Jan S. Kolár, k); 1927: *Pražské děti* (Robert Zdráhal, k); *V panském stavu* (Václav Kubásek, k); *Ve spárech upíra* (Theodor Pištěk – Květoslava Semonická, k); 1928: *Demänová* (r); *Fyziologie srdce* (k); *Praha v záři světél* (Svatopluk Innemann, p); 1938: *Jásající město* (Petr Klen, k); 1939: *Pražské baroko* (r, k); *Svatý Jiří na hradě pražském* (r, k); 1940: *Defilé č. 1 – 6* (Petr Klen, r, k); *Radost ze života* (r, s, k); *Věčná tma* (r, k); 1941: *Defilé č. 7 – 8* (Petr Klen, r, k); *Královská kanonie strahovská* (Petr Klen, r, k); *Lidé v bílém doopravdy* (r, k); 1942: *Práce a peníze* (r, s, k); 1944: *Radost všem* (Miloš Makovec, k); 1945: *Vlast vítá* (J. A. Holman – Otakar Vávra, k); 1946: *Cesta k barikádám* (Otakar Vávra, k); *50 let kinematografie* (František Sádek, n, s); 1948: *Bílá Telč* (r, k); *Velikonoce na Slovácku* (r, k); *Země Doudlebsů* (r, k).

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE: [všechny příspěvky byly otištěny pod celým autorovým jménem] *Mezinárodní normalizace rozměrů filmu a transportních orgánů strojů kinematografických*. „Kinematografie“ 1, 1926, č. 1, s. 5 – 7; *Metody momentní fotografie jiskrové*. „Kinematografie“ 1, 1926, č. 3, s. 32 – 40; *Prvé „živé“*

obrázky. „Svět ve filmu a obrazech“ 2, 1933, č. 50, s. 6 – 7; *Kde jsou kinematografické relikvie*. „Svět ve filmu a obrazech“ 3, 1934, č. 10, s. 6 – 8; *Starosti s filmovým archivem*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 26 (29. 6.), s. 4; J. A. F. Plateau – vynálezce ožívajícího obrazu. Praha 1948; *Chrám práce*. „Věstník Národního technického muzea“ 30, 1949, č. 1, s. 22 – 26; *Le film scientifique en Tchécoslovaquie*. zvl. číslo „Les Beaux Arts“ 1949; *Stručné poznámky k dějinám fotografie*. Praha 1950; *Muzej československého kinematografického umění*. „Iskustvo kino“ 1951, č. 3, s. 36 – 39; *Muž s kouzelnou skříňkou*. *Živá škola kinematografie*. „Květy“ 1, 15. 4. 1951, č. 15, s. 16; *O vynálezi filmu*. „Mladý technik“ 5, 1951, č. 8, s. 154 – 155; *Un précurseur du cinéma*. „Parallèle“, 24. 5. 1951, č. 244, s. 4; *Český pravěk zvukového filmu*. „Haló noviny“ 4, 1953, č. 7, s. 5; *Naše kinematografické muzeum*. „Filmový technik“ 1, 1953, č. 9, s. 163 – 164; *Purkyňův přínos k vynálezu kinematografu*. „Vesmír“ 32, 1953, č. 7, s. 250 – 252; *Kus kroniky vývoje natáčecí techniky I*. „Film a doba“ 1954, č. 3, s. 506 – 513; *Kus kroniky vývoje natáčení techniky II*. „Film a doba“ 1954, č. 6, s. 1110 – 1116; *Aus der Urzeit des tschechoslowakischen Filmwesens*. „Der tschechoslowakische Film“ 6, 1955, 4. 11., s. 5 – 6; *Jan Evangelista Purkyně a film*. „Film a doba“ 1, 1955, č. 5 a 6, s. 232 – 237; *Jan Evangelista Purkyně i kino*. „Československá“ 1955, č. 11, s. 8 – 11; *K šedesátiletému výročí zrození filmového umění*. *Slavná cesta k filmu*. „Věda a technika mládeži“ 1955, č. 25, s. 778 – 779; *Podíl vědy na vynálezu kinematografie*. „Vesmír“ 34, 1955, č. 10, s. 343 – 344; *Zajímavosti o panoramatickém filmu*. „Zemědělské noviny“ 11, 21. 5. 1955, č. 123, s. 3; *Přes šedesát let kinematografu v NTM*. In: *Sborník Národního technického muzea*. Sv. 2. Praha 1956, s. 200 – 202; *Edison ukázal cestu*. Praha 1959; Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Dějiny československého filmu v obrazech 1898 – 1930*. Praha 1959 (text k obrázkům č. 1 – 41).

LITERATURA A PRAMENY: Karel Smrž, *Padesátka všeobecně i jako taková*. „Filmové noviny“ 1, 1947, č. 26 (28. 6.), s. 7; Karel Smrž, *Malá příčina – velké následky*. „Svět práce“ 4, 23. 6. 1948, č. 25, s. 12; R. Jaroš, *Z galerie našich filmařů*. *Jindřich Brichta – sběratel ve prospěch celku*. „Haló nedělní noviny“ 4, 27. 6. 1948, č. 25, s. 6; *Udělení vysokého státního vyznamenání spolupracovníku NTM*. In: *Sborník Národního technického muzea*. Sv. 2. Praha 1956, s. 209; *Zemřel Jindřich Brichta*. „Filmové informace“ 8, 12. 6. 1957, č. 24, s. 10; Jaroslav Boček, *Jindřich Brichta zemřel*. „Kultura“ 1957, č. 24 (13. 6.), s. 4; J. Brož – M. Frída, *Místo přání k šedesátinám...* „Film a doba“ 3, 1957, č. 6, s. 425; Jan S. Kolár, *Filmař a historik Jindřich Brichta*. „Film a doba“ 3, 1957, č. 7, s. 477 – 479; Jaromír Kučera, *Průkopnické zásluhy Jindřicha Brichty*. „Film a doba“ 3, 1957, č. 6, s. 425 – 426; Václav Wasserman, *Za Jindřichem Brichtou*. „Kino“ 12, 1957, č. 13, s. 198; František Smažík, *Lidé v bílém“ doopravdy*. *Kameraman Jindřich Brichta režisérem*. *Co se kolem filmování zběhlo*. „Kino“ 13, 1958, č. 12, s. 182 – 183; *Jak začínali*. *Jindřich Brichta*. In: Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích. Praha 1958, s. 256 – 261; *Průkopníci čs. kinematografie VII. Jindřich Brichta*. *Sborníček*. Sestavil Václav Wasserman. Praha 1959; V. G., *Kufr snů a Jindřich Brichta*. „Film a doba“ 7, 1961, č. 4, s. 267 – 268; Šárka a Luboš Bartoškoví, *Filmové profily. Filmografie československých filmových umělců. Scenáristé, režiséři a kameramani hraného filmu* (heslo Jindřich Brichta). Praha 1966, s. 33 – 34; Myrtil Frída, *Vzpomínka*. „Záběr“ 10, 1977, č. 12 (3. 6.), s. 6; V. P. Merta, *Muži za kamerou III. Jindřich Brichta*. „Kino“ 33, 1978, č. 3, s. 13; Luboš Bartošek, *Muži za kamerou*. Praha 1984; Šárka a Luboš Bartoškoví, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. (heslo Jindřich Brichta). Praha 1986, s. 57 – 58. Pozůstalost Jindřicha Brichty, Národní filmový archiv, sign. VI/1-316, kart. č. 1 – 5; Pozůstalost Jindřicha Brichty, Archiv Národního technického muzea, 14 kart., nezpracováno; Katalogy posluchačů stavebního inženýrství Českého vysokého učení technického, školní rok 1915/1916 – 1924/1925. Archiv Českého vysokého učení technického.

Pavel Zeman

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
ANIMOVNA

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++420/2/2400 9207
fax ++420/2/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 39,- / DM 77,-
Individual: US\$ 25,- / DM 45,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 45,-
Individual: US\$ 30,-

Prices include postage.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/2400 9207,
fax ++420/2/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.

Roční předplatné 120,- Kč + 20,- Kč poštovné.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Unitisk, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v dubnu 1998.

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 45,- Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce záběr z filmu
Vittoria De Siky Zloději kol*

35 029/1998/2



10090804 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho mathkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.